



51^e Année. 638^e Livraison.

4^e Période. Tome IV

Prix de la Livraison : 7 fr. 50.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

SOMMAIRE DE LA LIVRAISON D'AOUT 1910

- I. LA CHINE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE, par M. Raymond Kœchlin.
- II. L'« ADORATION DES MAGES » DE HUGO VAN DER GOES A MONFORTE, par M. Salomon Reinach, de l'Institut.
- III. L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE (3^e article), par M. André Blum.
- IV. SERVANDONI (1695-1766), par M^{lle} Jeanne Bouché.
- V. L'ACADÉMIE DE PARME ET SES CONCOURS A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE, par M. Louis Hauteœur.
- VI. CORRESPONDANCE DE BRUXELLES : L'EXPOSITION DE L'ART BELGE AU XVIII^e SIÈCLE (1^{er} article), par M. Henri Hymans.
- VII. BIBLIOGRAPHIE : Histoire de l'art publiée sous la direction de M. André Michel, par M. Auguste Manguillier.

Trois gravures hors texte :

Commode en laque de style chinois, signée de Guignard (Ministère des Finances, Paris) : héliotypie Fortier et Marotte.

L'Adoration des Mages, par Hugo van der Goes (Collège des Escolapios, Monforte) : héliotypie Fortier et Marotte.

Sur les pentes de Tivoli, gravure sur bois originale de M. Pierre Gusman (Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts).

35 illustrations dans le texte.

*La gravure Sur les pentes de Tivoli doit être placée
dans la livraison de Juillet, p. 46.*

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

PRIX DE L'ABONNEMENT

PARIS, SEINE, SEINE-ET-OISE	DÉPARTEMENTS : Un an, 64 fr. Six mois, 32 fr.
Un an . . 60 fr. — Six mois . . 30 fr.	ÉTRANGER : — 68 fr. — 34 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts* paraît chaque mois, en livraisons de 88 pages grand in-8°, ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors-texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, dues à nos premiers artistes. Les douze numéros de l'année forment deux beaux volumes de plus de 500 pages chacun.

ÉDITION DE GRAND LUXE

Depuis 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition de grand luxe, tirée sur beau papier in-8° soleil, des manufactures impériales du Japon. Cette édition contient une double série de planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A L'ÉDITION DE LUXE : 100 francs

Les abonnés de la *Gazette des Beaux-Arts* reçoivent gratuitement

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Cette publication supplémentaire leur signale chaque semaine les ventes, les expositions et concours artistiques leur donne les nouvelles des musées, des collections particulières, le compte rendu des livres d'art et des revues publiés en France et à l'étranger.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

LIBRAIRIE CENTRALE D'ARCHITECTURE, ANCIENNE MAISON MOREL

CH. EGGIMANN SUCC^r

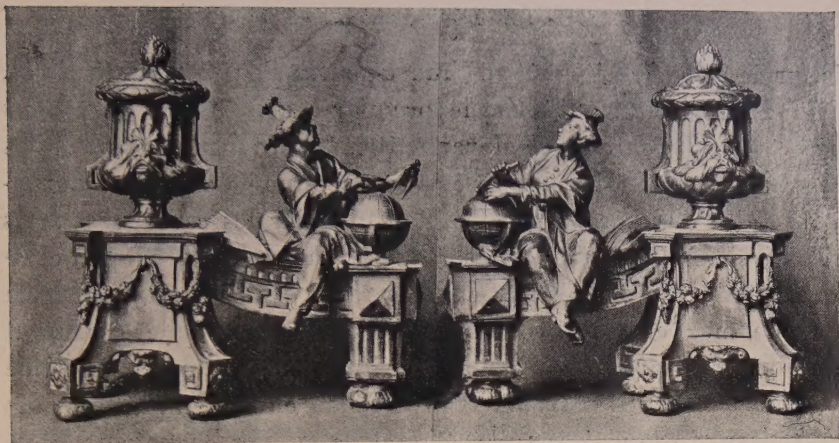
106, B^d ST-GERMAIN, PARIS

TÉLÉPHONE : N° 827-32

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

dans tous les Bureaux de Poste

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 5 francs.



CHENETS A SUJETS CHINOIS AUX ARMES DE M^{me} DE POMPADOUR

(Collection de M. Albert Lehmann.)

LA CHINE EN FRANCE AU XVIII^E SIÈCLE¹

T^{EL} est le titre¹ d'une exposition qui vient de s'ouvrir au Musée des Arts décoratifs, et rarement l'on avait vu dans les salles du Pavillon de Marsan un ensemble plus agréable et plus intéressant à la fois. Des meubles, des peintures, des bronzes, des tapisseries, des porcelaines, des étoffes, des faïences ont été réunis qui tous témoignent de l'engouement de la France du XVIII^e siècle pour la Chine. Le goût passionné des amateurs d'alors pour les « singularités » d'Extrême-Orient était bien connu, mais rien de plus amusant que de voir rassemblés ces objets et comme reconstitué un de ces cabinets où se plaisaient les gens à la mode; tout y brille, tout y chatoie; l'agrément des couleurs, le précieux des matières relèvent la grâce des formes : c'est une fête pour les yeux. Et c'est aussi un enseignement sans doute. On a souvent parlé de l'influence des bibelots de la Chine et du Japon sur notre art français du XVIII^e siècle, et elle a paru prépondérante parfois dans la formation du style rocaille; la réunion de tant de pièces, d'ordinaire peu accessibles, permettra peut-être des observations nouvelles et un chapitre jusqu'ici assez

1. Ce titre est emprunté à M. Cordier, qui le donna à une intéressante lecture faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le 20 novembre 1908. M. Cordier a développé son travail dans un livre qui, vient de paraître (Paris, H. Laurens, éd.); nous regrettons de n'avoir pu l'utiliser pour la préparation de notre article.

obscur de l'histoire du goût en France pourra s'en trouver éclairci¹.

Le xviii^e siècle n'a pas été le premier à s'intéresser chez nous aux arts de l'Orient; dès le Moyen âge on trouve dans les collections des grands personnages des vases de porcelaine ou des tissus apportés de Chine aux ports de la Méditerranée par les caravanes; mais ces curiosités étaient trop rares pour que la mode les adoptât et ce n'est qu'au xvi^e siècle, après la découverte par les Portugais de la route de mer et du cap de Bonne-Espérance, qu'elles parurent sur le marché européen; dès le xvii^e siècle, elles commencèrent de s'y répandre. Les Hollandais avaient fondé en 1602 la Compagnie des Indes Néerlandaises : ils étaient trop adroits commerçants pour ne pas sentir quels bénéfices leur procurerait l'importation de ces ouvrages si recherchés, et ils s'y appliquèrent. Le goût de l'Europe n'était guère formé encore; elle acceptait indistinctement ce qui venait des Indes, du Japon, du Siam ou de la Chine elle-même et s'y plaisait également; grâce à de nombreux comptoirs, la Compagnie drainait de toutes parts les marchandises, Amsterdam en devenait l'entrepôt, et d'Amsterdam toutes les capitales recevaient leur part des trésors. A Paris², c'est sous les galeries de la Foire Saint-Germain qu'on les étalait; tout le jour le public s'y pressait, et, le soir, grands seigneurs et dames de qualité faisaient leur choix à la lumière des flambeaux; les gazettes rimées, Loret, Scarron, vantaient les merveilles qu'on y débitait; peu à peu l'usage de la porcelaine, des étoffes brodées à ramages, des toiles peintes, des « vernis », entra dans les mœurs, et quand Louis XIV prétendit que la somptuosité des bâtiments et du mobilier rehaussât l'éclat de sa nouvelle cour, il n'eut garde de négliger l'Orient : Versailles et Trianon reçurent d'innombrables meubles et tentures de la Chine, les inventaires en font foi, et, à côté de l'argenterie, la porcelaine prit sa place quotidienne sur la table du roi.

Cependant Colbert n'était pas homme à laisser aux Hollandais le monopole de ce commerce fructueux. Dès 1660, une Compagnie de

1. Un des premiers critiques qui se soit occupé de cette question est M. Roger Marx dans un article du *Japon artistique* de Bing (1891), reproduit dans ses *Études sur l'École française*, Paris, 1903. M. F. Laske l'a étudiée avec soin dans *Die ostasiatische Einfluss auf die Baukunst des Abendlandes, vornehmlich in Deutschland*, Berlin, 1909, in-8. Avant lui M. Richard Graul l'avait traitée dans *Ostasiatische Kunst und ihr Einfluss auf Europa*, Leipzig, 1906.

2. M^{lle} Belevitch Stankevitch vient de publier un livre très documenté sur *Le goût chinois en France au temps de Louis XIV*, Paris, 1910, in-8; nous lui avons fait de nombreux emprunts.

la Chine avait été fondée. L'essai ne fut pas heureux ; on le reprit quelques années après et, en 1664, la Compagnie des Indes ouvrait aux Français l'accès de l'Orient. En vérité, cette Compagnie n'étendit jamais, comme les Hollandais, ses affaires jusqu'en Chine même et au Japon ; mais, à défaut d'un commerce direct, elle recevait des courtiers chinois, qui pullulaient déjà dans les comptoirs, toutes les marchandises qu'elle souhaitait et de là les transportait en France. Diplomates et missionnaires secondaient les vues du ministre et du souverain. Le Siam était une des places fortes de nos missions ; grâce



POTICHES EN PORCELAINES DU JAPON
MONTÉES EN BRONZE SOUS LOUIS XV (PAR CAFFIERI) ET SOUS LOUIS XVI
(Collection de M. Doistau.)

à elles, des rapports diplomatiques s'établirent entre les deux cours, dont l'effet le plus sûr fut l'envoi à Louis XIV, par des ambassadeurs, de somptueux cadeaux ; les premiers, il est vrai, n'arrivèrent pas à destination, le *Soleil d'Orient* qui les portait s'étant perdu corps et biens, mais l'on s'émerveilla de ceux qui parurent à Versailles, en 1686, et qui enrichirent singulièrement les collections de la Couronne et des princes. Ce fut mieux encore quand l'*Amphitrite* eut reçu permission de faire campagne dans les mers de Chine (1698-1703) ; elle rapporta de Canton de riches cargaisons que l'on vendit à Nantes et qui se répandirent par toute la France. Bientôt de nouvelles Compagnies de Chine se fondaient, en même temps que les Jésuites, appelés à Pékin pour enseigner l'astronomie aux Chinois, ne négligeaient point l'occasion de faire leur cour au roi en lui

présentant les produits les plus notables qu'ils pouvaient se procurer de l'art du pays de leur résidence. Vers le commencement du XVIII^e siècle, la chinoiserie avait envahi le marché français; il parut même à certains qu'elle l'encombrait, et le Conseil du roi en vint à prendre divers arrêts en vue de restreindre, voire même d'interdire l'importation d'articles qui faisaient aux manufactures françaises une trop fâcheuse concurrence.

De cette quantité d'objets de Chine apportés en France sous Louis XIV, presque rien, hélas! ne subsiste aujourd'hui; c'est à peine si l'on peut reconnaître au Louvre, parmi les pièces montées acquises par Louis XVI à la vente du duc d'Aumont, certaines des porcelaines envoyées au Grand Dauphin par le roi de Siam, et l'exposition du Pavillon de Marsan n'en présente qu'une, fort belle, il est vrai : un grand vase bleu foncé, décoré jadis d'orfrois et orné de bronzes, qui porte la marque du Garde-meuble et figurait jadis dans le cabinet du roi à Versailles. Au contraire, le nombre est grand des ouvrages de Chine du XVIII^e siècle qui nous sont parvenus.

Ils arrivaient en France par les mêmes voies qu'au XVII^e, tantôt par la Hollande, tantôt directement transmis par les comptoirs français des Indes, et on les recherchait avec plus de passion encore, s'il est possible, que précédemment. L'exposition nous en présente une collection très curieuse. Les tissus, peints ou brodés, toiles ou soies, qui tiennent une place si importante dans les inventaires, demeurent rares, cela va sans dire; ayant été utilisés pour les habits ou les ameublements : ils se sont usés et ont disparu, et nous ne voyons guère à signaler que la jolie broderie en satin blanc d'un fauteuil appartenant à M^{me} la duchesse d'Estissac; mais beaucoup de porcelaines emplissent les vitrines, et des cabinets, bureaux, commodes et secrétaires en « vernis » forment le long des murs un ensemble imposant. Parmi les porcelaines, il en est de très bonnes, de bleues et blanches, des céladons, des sang-de-bœuf, des craquelés gris, et l'on n'en saurait être surpris : le XVII^e et le XVIII^e siècle ont été des périodes d'extrême prospérité pour les fabriques de porcelaine en Chine, et nul n'ignore la protection spéciale que leur accordaient les empereurs Kang-si et Kien-long. Quant aux « vernis » — c'est ainsi qu'on nommait les laques, — leurs ors chatoient sur les fonds noirs ou rouges, et leur somptuosité explique assurément la vogue dont jouirent les meubles où des panneaux en étaient insérés.

Il ne faudrait pourtant pas nous faire d'illusions sur la qualité

de ces ouvrages et, aujourd'hui que l'art de l'Extrême-Orient nous est relativement bien connu, nous devons avouer que beaucoup de ces porcelaines, même parmi les meilleures, rivaliseraient difficilement avec celles qu'ont réunies nos connaisseurs modernes, un Grandidier ou un Salting; que souvent elles valent surtout par les admirables montures dont nos bronziers français les ont décorées, et que la plupart de ces laques sont d'un travail peu soigné, sinon tout

PLAT EN FAÏENCE DE ROUEN, XVIII^e SIÈCLE

(Collection de M. Papillon.)

à fait grossier. Les fournisseurs de l'Europe, enfermés dans les comptoirs de Canton ou de Décima, dont il leur était défendu de sortir, connaissaient fort peu le véritable art de l'Orient; ils devaient se contenter de produits d'exportation manufacturés à leur intention, quand on ne leur livrait pas, dans les factoreries lointaines des Indes ou de Siam, de vulgaires imitations fabriquées pour les courtiers par les indigènes du voisinage. Au reste, ce sont là des raffinements dont les amateurs d'alors n'avaient point idée; les curiosités de la Chine les charmaient telles qu'on les leur envoyait; les cabinets qu'ils en avaient réunis faisaient leur gloire, installés à la « chinoise » dans des chambres tout entières garnies de panneaux de

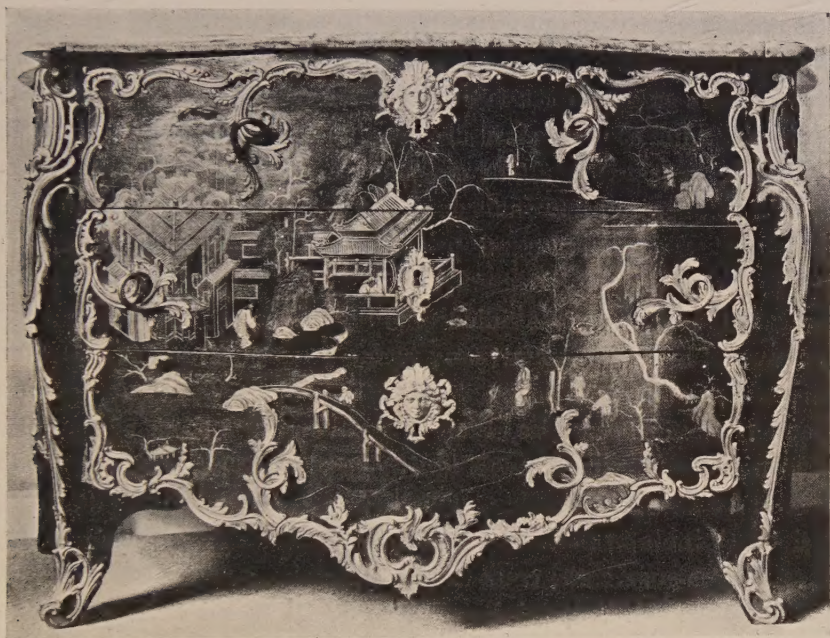
laque¹, et, après eux, des ventes sensationnelles les dispersaient où leurs héritiers récupéraient largement les dépenses, d'ordinaire très considérables, qu'avaient coûté ces collections.

En quelque nombreuses cargaisons qu'arrivassent ces marchandises si recherchées, les débitants ne parvenaient pourtant pas à contenter tous leurs clients ; puis, il s'agissait souvent d'objets fort coûteux et beaucoup en souhaitèrent qui ne pouvaient les payer ; aussi, dès que le goût chinois se fut installé en Europe, la contrefaçon suivit de près. Il semble bien que ce soit en Hollande qu'elle commença. Les intérieurs hollandais — les gravures de Marot nous le montrent — faisaient une incroyable consommation de vases. Les fabriques de faïence de Delft se prirent donc à imiter les porcelaines de Chine et du Japon, et la vogue de leurs produits prouva qu'ils satisfaisaient les amateurs ; la France suivit, avec ses faïences de Nevers et de Rouen, copies moins serviles peut-être, mais aussi heureuses, dont la collection de M. Papillon a fourni à l'Exposition une magnifique vitrine. Mais tout cela n'était que de la faïence, et la porcelaine seule pouvait lutter contre la porcelaine ; de tous côtés on cherchait à en découvrir le secret ; c'est à Saint-Cloud qu'il fut retrouvé (1677)², non pas complètement à la vérité, puisqu'on n'y fit que de la pâte tendre, alors que l'Orient connaissait seulement la pâte dure ; pourtant ces pots charmants font illusion, soit blancs avec des rinceaux en relief, soit polychromes, et où des Chinois se promènent en beaux atours. Mennecy, Chantilly, Vincennes, Sèvres continuèrent en France cette jeune tradition, tandis que la Saxe, où la porcelaine dure avait été réinventée, et l'Angleterre fournissaient le reste de l'Europe de leurs ingénieuses imitations. Nous sommes mal renseignés sur les contrefaçons d'étoffes orientales par les tisseurs, les brodeurs et les peintres, mais un important commerce de « vernis » s'était fondé à Paris ; la famille la plus connue d'artistes

1. Il ne reste en France, à notre connaissance, aucune de ces chambres de laque ; on en voyait une au palais de l'Archevêché de Paris, mais elle a été démontée lors de l'installation du Ministère du Travail et les panneaux en figurent à l'Exposition du Pavillon de Marsan. A l'étranger, au contraire, où le goût du chinois ne s'était pas moins répandu qu'en France, plusieurs de ces chambres subsistent presque intactes ; M. Laske (*op. cit.*) a noté et décrit celles qu'on connaît en Allemagne. Voir, sur les amateurs français, le *Livre-Journal de Lazare Duvau* publié par Courajod, et le *Dictionnaire des Arts décoratifs* de M. Henry Havard ; mais des amateurs non moins passionnés se rencontrèrent dans tous les autres pays d'Europe.

2. Quelques essais heureux avaient été déjà faits à Rouen en 1673, mais le décor chinois ne s'y voit pas.

en ce genre est celle des Martin; toutefois, avant eux, d'autres imitèrent les vernis de Chine ¹ et plus strictement peut-être, si strictement même qu'aujourd'hui encore il nous est parfois très difficile de distinguer leurs ouvrages des originaux de l'Orient. Pour les panneaux d'exceptionnelle qualité, tels ceux de certains meubles du Louvre par Bennemann, il ne saurait y avoir de doute; de même, à l'Exposition, pour un grand cabinet (à M. Weisweiler), pour les bureaux appartenant à M^{me} la comtesse de Gontaut-Biron et à M^{me} Heugel,



COMMUNE EN LAQUE DE CHINE, SIGNÉE DE DELORME

(Collection de M. Edmond Guérin.)

pour une petite table (à M. de Saint-André) : ce sont des laques du Japon, et le style, comme l'excellence du travail, en font foi. Peut-être aussi la commode de Delorme (à M. Guérin) et le secrétaire de Leleu (à M^{me} Klotz) sont-ils chinois; il y a dans les panneaux de l'un une acuité de dessin, dans l'autre une plénitude de mise en page que l'Europe n'aurait pas atteintes. Mais que dire de tant d'autres et même de pièces infiniment riches, comme les encoignures de

1. A. de Champeaux (*Le Meuble*, t. II, Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts) s'est occupé des fabricants de « vernis ». On sait que les vernis furent fabriqués dans presque tous les pays d'Europe; on en connaît d'anglais, de vénitiens, de hollandais.

Carlin au Louvre ou la commode célèbre de Guignard du ministère des Finances? L'aspect général est bon, d'ordinaire; toutefois, à entrer dans le détail, on saisit des molleses de style difficilement attribuables à des Chinois ou à des Japonais et dont seuls des copistes, indiens d'ailleurs aussi bien qu'européens, pouvaient être coupables. Si nous nous y trompons, le *xviii^e* siècle devait être séduit plus aisément encore, et ce n'est pas sans doute faire un mince éloge de ces imitateurs que d'avouer notre indécision.

Mais la verve des artistes était trop excitée en ces temps de facile production pour qu'ils se contentassent de copier fidèlement des modèles si fort à la mode; ils firent donc mieux: ils s'en inspirèrent, et les ouvrages « à la chinoise » apparurent, voisinant avec ceux de la Chine et partageant avec eux la faveur du public. La façon la plus simple assurément de composer un objet à la chinoise consistait à introduire un Chinois dans le décor traditionnel des ateliers français, et l'on n'y manqua pas. L'entreprise était quelque peu hasardée; des artistes de goût médiocre s'y fussent perdus et ils auraient créé des monstres ridicules; l'ingéniosité de nos décorateurs les sauva, et les Chinois nouveaux venus firent aussi bonne figure au milieu de nos rinceaux, voire de nos guirlandes à l'antique, que les espagnolettes de bronze de la Régence parmi leurs lambrequins. Les bronziers surtout excellèrent à leur faire place dans le décor: qu'on examine au Pavillon de Marsan les chenets de *M^{me} Potter-Palmer*, où deux Chinois musiciens semblent s'élancer des rinceaux et des fleurs qui les enserrent; ceux de *M. Lehmann* aussi, aux armes de *M^{me} de Pompadour* (reproduits en tête de cet article), où, parmi les plus classiques vases et entablements, deux magots plongés dans les livres et les sphères, sérieux, étudient les sciences, et l'on aura quelque idée de l'esprit de leurs arrangements. Certains cartels, comme celui de *M^{me} Marquet de Vasselot*, semblent plus audacieux encore, car les Chinois y voisinent avec les Européens et l'on ne s'étonne même pas, tant la composition est spirituelle, de voir un poussah en pendant à la plus aimables des nymphes.

Les peintres, cependant, allaient plus loin, et, renonçant au décor français, ils s'amusèrent à faire vivre les Chinois chez eux, dans leurs paysages et leurs maisons. En vérité, ils n'avaient guère de données sur les mœurs de leurs modèles, voire sur leurs modèles eux-mêmes, et fort peu sans doute eurent la conscience ou l'occasion, comme Watteau dans la célèbre feuille de l'Albertine de Vienne, de dessiner un Céleste d'après nature. Mais les missionnaires



— ME EN LAQUE DE STYLE CHINOIS, SIGNÉ DE —

Carlin au Louvre ou la commode célèbre de Guignard du ministère des Finances? L'aspect général est bon, d'ordinaire; toutefois, à enlever dans le détail, on saisit des molleses de style difficilement attribuables à des Chinois ou à des Japonais et dont seuls des copistes, indiens d'ailleurs aussi bien qu'européens, pouvaient être coupables. Si nous nous y trompons, le xviii^e siècle devait être séduit par ce qui n'est encore, et ce n'est pas sans doute faire un humble éloge de ces imitateurs que d'avouer notre indécision.

Mais la verve des artistes était trop excitée en ces temps de production pour qu'ils se contentassent de copier fidèlement des modèles si fort à la mode; ils firent donc mieux: ils s'en inspirèrent, et les ouvrages « à la chinoise » apparurent, voisinant avec ceux de la Chine et partageant avec eux la faveur du public. La façon de penser des artistes français était à la chinoise, comme le goût des ateliers était japonais. Ils firent quelque peu de tout, et ils furent perdus et ils auraient été des monstres ridicules: l'ingéniosité de nos décorateurs les sauva, et les Chinois nouveaux venus firent aussi bonne figure au milieu de nos rinceaux, voire de nos guirlandes à l'antique, que les espagnolettes de bronze de la Régence parmi leurs lambrequins. Les bronziers surtout excellèrent à leur faire place dans le décor: qu'on examine au Pavillon de Marsan les chenets de M^{me} Potter-Palmer, où deux Chinois musiciens semblent s'élancer des rinceaux et des fleurs qui les enserrant; ceux de M. Lehmann aussi, aux armes de M^{me} de La Roche-Guyon, où deux Chinois, en robe de chambre, sont parmi les plus classiques vases et entablements, deux magots plongés dans les livres et les sphères, sérieux, étudiant les sciences, et l'on aura quelque idée de l'esprit de leurs arrangements. Certains cartels, comme celui de M^{me} Marquet de Vasselot, semblent plus audacieux encore, car les Chinois y voisinent avec les Européens et l'on ne s'étonne même pas, tant la composition est spirituelle, de voir un poussah en pendant à la plus aimables des nymphes.

Les peintres, cependant, allaient plus loin, et, renonçant au décor français, ils s'amuserent à faire vivre les Chinois chez eux, dans leurs paysages et leurs maisons. En vérité, ils n'avaient guère de données sur les mœurs de leurs modèles, voire sur leurs modèles eux-mêmes, et fort peu sans doute eurent la conscience ou l'occasion, comme Watteau dans la célèbre feuille de l'Albertine de Vienne, de dessiner un Céleste d'après nature. Mais les missionnaires



COMMODE EN LAQUE DE STYLE CHINOIS, SIGNÉE DE GUIGNARD
(Ministère des Finances, Paris.)

envoyaient des renseignements assez circonstanciés, quelques-uns même, qui savaient manier le crayon, des croquis plus ou moins exacts, et, sur ces notes, les peintres s'étaient fait une Chine à leur usage, très voisine de celle où se plaisaient les romanciers et les poètes, et dont la fantaisie sentimentale ou pittoresque charmait le



TAPISSERIE DE BEAUVAIS D'APRÈS UN CARTON DE BOUCHER

(Collection de M. L. Hirsch.)

public. Watteau déjà s'y était égayé, comme en font encore foi les gravures des panneaux peints pour le cabinet du roi à la Muette, cet *Empereur de Chine* et ce *Dieu de la Chine* qui trônent au milieu de solennelles colonnades que la fantaisie de l'artiste s'est efforcée de rendre le plus chinoises qu'il a pu. Des décorateurs suivirent son exemple, témoin ce Vernansal qui dessinait pour la manufacture de Beauvais les cartons de ses pittoresques tapisseries (à MM. Hamot et Fabre). Mais c'est Boucher vraiment qui amena à leur perfection

ces sujets chinois, et dorénavant, grâce à lui, les plus aimables des magots et les plus gracieuses des Chinoises vagueront avec une liberté charmante à travers la plus chimérique des Chines. Dans une délicate grisaille (collection du Musée des Arts décoratifs), c'est un concert en plein air auprès d'un pavillon au toit relevé; un spirituel panneau (à M. Fauchier-Magnan) nous montre une partie de pêche où, dans un paysage bleu de rêve, au milieu de fabriques à la chinoise, un bon vieillard à barbe blanche jette sa ligne, sous le



LA PÊCHE A LA LIGNE, PAR BOUCHER

(Collection de M. Fauchier-Magnan.)

parasol qui le protège, tandis qu'à ses côtés une blanche jeune fille étendue regarde couler l'eau; à la tapisserie enfin de M. Hirsch, dans le même paysage vaporeux, à la porte de sa maison, une femme se pare des fleurs dont serviteurs et servantes lui tendent les gerbes tombées de vases de porcelaine.

Tout cela est exquis et l'on comprend qu'une telle chinoiserie ait charmé ceux qu'elle prétendait séduire; ils ne demandaient nulle exactitude des bâtiments et des paysages; la vérité des types leur était indifférente; si on leur avait montré autre chose que de jolies Parisiennes travesties dans un décor d'opéra, ils eussent crié haro sur le pédant; ce qu'ils désiraient connaître, c'était une Chine qui piquât leur curiosité sans la choquer par de trop intempestives

nouveautés, qui les amusât par la fantaisie de compositions à la fois spirituelles et irréelles : Boucher les servit à souhait et il sut doser merveilleusement, dans des ouvrages d'une facilité délicieuse,



MUSICIEN CHINOIS, PAR PILLEMENT

(Collection de M. Charley.)

tout ce que son public pouvait supporter de vérité et tout ce qu'il prétendait y trouver d'imagination et de rêve. Pillement, après lui, ainsi que Peyrotte, se fit comme une spécialité des Chinois ; dans quelques peintures (dont une fort agréable à M. Charley), dans des

dessins très habiles (à M. le baron Edmond de Rothschild) et dans de nombreux recueils de gravures, il les montra dans tous les détails de leur vie et au milieu de tous les accessoires dont il imaginait de l'entourer; son exotisme, un peu déséquilibré parfois, ne réussit pas moins que la bonne grâce ingénieuse de Boucher, et leurs compositions furent les modèles familiers d'innombrables artisans. On les imita dans les marqueteries (table de M. Wildenstein), dans les soieries de Lyon (collections Hamot, Chatel et Tassinari, et A. Martin), sur les toiles peintes ou imprimées, sur les porcelaines et les faïences, voire dans des panneaux de boiserie, et ces objets d'usage courant contribuèrent encore davantage à faire entrer la Chine dans le goût français.

Mais cette pénétration fut-elle plus profonde? La Chine, qui donnait à notre art des sujets nouveaux et satisfaisait l'exotisme à la mode, avait-elle contribué, comme on l'a dit, à renouveler notre tradition et est-ce à elle vraiment que nous devons, après la solennité froide de Louis XIV, cette renaissance de la fantaisie qui a marqué l'époque de Louis XV, et l'exubérance de la rocaille? Molinier le pensait; il a soutenu son opinion très habilement¹ et elle a fait fortune; il nous semble pourtant qu'elle est singulièrement exagérée et que, malgré l'importance de la chinoiserie au XVIII^e siècle, l'art français n'en a pas subi l'influence au point qu'il lui en faille attribuer l'une des plus caractéristiques évolutions. Que certains motifs aient pu passer de l'Orient en France, il n'y a pas à le nier; quelques fleurs et fruits exotiques, quelques plantes aussi, sont évidemment d'origine asiatique et l'on a même remarqué spirituellement d'assez étranges contresens de traduction faits par des artistes européens dans l'interprétation de ces motifs qu'ils ne comprenaient point : le décor dit « au tonnerre » de la faïence de Delft ne serait autre chose que les ponts en zigzag que l'art japonais affectionne². Mais il ne faut pas trop pousser ces rapprochements. C'est ainsi que l'on a prétendu retrouver l'Orient dans la découpe plus profonde des feuillages et dans les volutes chantournées du second quart du XVIII^e siècle : cette découpe rappellerait le type conventionnel de la vague japonaise; la coquille dont le Japon a su rendre si merveilleusement la beauté en viendrait, et de même le

1. Le chapitre qu'il a publié sur le goût chinois dans *Le Mobilier au XVII^e et au XVIII^e siècle (Histoire des Arts appliqués à l'Industrie, t. III)* est un des mieux documentés du volume.

2. Graul, *op. cit.*, p. 13.

dragon, qui apparaît si souvent dans le décor rocaille ¹. Mais de tels arguments semblent plus ingénieux que topiques; il n'y a rien de commun entre le déchiquetage à la japonaise de la vague qui retombe en se brisant et la découpure de nos feuilles stylisées; nous ne sachions pas que l'art du Japon ait employé la coquille plus souvent que tout autre et de façon à lui donner un caractère plus décoratif; enfin notre dragon Louis XV paraît bien sortir tout droit de l'antique en passant par l'Italie et point n'est besoin sans doute de le faire naître dans l'Extrême-Orient.

Ces jeux d'esprit archéologiques écartés, on semble mieux venu à soutenir que la rupture avec la symétrie intransigeante de Louis XIV, et la fantaisie quelque peu désordonnée qui caractérise la rocaille, sont dues au goût chinois. Et, en effet, rien de plus libre d'ordinaire que les compositions chinoises et japonaises; elles n'ont pas connu les entraves de la règle classique, nos décorateurs pouvaient le vérifier, à défaut de peintures qui n'avaient pas pénétré en Europe, sur tant de panneaux de laque ou de broderies, et l'on comprendrait que, ravis d'une telle nouveauté, ils se fussent avisés de conquérir à leur tour la liberté ainsi entrevue; toutefois cette hypothèse ne saurait nous convaincre. Nos artistes étaient entrés en contact avec l'Orient dès le xvii^e siècle; Bérain l'avait connu, puisqu'il organisait des spectacles chinois pour Louis XIV, et l'on rencontre des Chinois gravés dans son œuvre et tissés dans les



SOIERIE DE LYON A DÉCOR CHINOIS
(Collection de M. Hamot.)

1. Cf. Laske, *op. cit.*, p. 28 et suiv.

bordures de tapisseries dont il avait donné les modèles ; or rien en lui ne révèle le désir de se soustraire à la symétrie, et si ses arabesques gagnent en légèreté et en grâce, l'ordonnance classique y règne aussi stricte que jamais. Watteau ne chercha pas davantage à s'y dérober, ni tant d'autres de ses contemporains, curieux de la Chine comme lui, et il fallut l'arrivée de Meissonnier pour changer tout cela : il fut le père de la rocaille et la dissymétrie s'installa en France avec lui. Mais d'où venait ce briseur de traditions et de lignes ? D'un pays où la Chine était peu connue : de Turin ¹, et il se bornait à apporter à Paris les éléments d'un art qui dès lors faisait fortune en Italie. La caractéristique de la rocaille italienne est son exubérance, sa haine de toute symétrie et de toute règle, son mépris pour la logique de la composition et l'échelle du décor, et ce sont précisément ces principes qui dirigèrent nos artistes sitôt que Meissonnier les leur eut fait connaître, atténués d'ailleurs et comme assagis par notre goût naturel de l'ordre et de la mesure ². Ils étaient assez semblables, nous ne le nions point, à ceux qu'on eût pu tirer des modèles chinois où se plaisait l'Europe, mais n'est-il pas plus vraisemblable d'admettre que c'est à l'Italie qu'on les emprunta, à cette Italie dont, Courajod l'a justement soutenu, notre art du *xvii*^e et du *xviii*^e siècle dépendait si étroitement et qui nous présentait tout assemblés et coordonnés tant d'éléments qu'il eût fallu tirer à grand'peine de l'art de l'Extrême-Asie ? La chinoiserie, en vogue depuis quatre-vingts ans, ne s'était manifestée dans l'art français que par quelques imitations ingénieuses et par l'introduction de magots dans le décor traditionnel ; ce décor ne prit le caractère déséquilibré qu'on lui vit depuis, que quand la mode italienne eut introduit la dissymétrie en France et, s'il faut reconnaître que les objets à la façon de Chine sont ceux où la fantaisie se donna peut-être le plus libre carrière, nous ne croyons pas que le goût chinois ait déterminé l'avènement de la rocaille. Il suivit la mode et ne la provoqua point.

La Chine était pour les artistes un pays de rêve où ils s'abandonnaient à leur fantaisie ; toutes les libertés y étaient permises, l'exotisme excusait tout, et l'on voyait le plus sévère des classiques, Delafosse, désordonner sa composition quand il avait affaire

1. On ne rencontre pas un Chinois dans l'œuvre gravé de Meissonnier.

2. A ce propos, il est curieux de noter que l'architecture rocaille et celle à la chinoise qui sévirent partout en Europe sont presque inconnues en France ; comme monuments à la chinoise, on ne citerait guère que quelques pagodes élevées dans des jardins à la mode : la plus célèbre est celle de Chantelou, dans le domaine du duc de Choiseul, qui existe encore.

à des Chinois; il en agissait de même avec les Turcs, d'ailleurs, oubliant pour l'Orient toutes les règles de l'art antique qui lui était si cher; mais ce n'est pas à dire qu'il tirât de l'art des Chinois ou de celui des Turcs les éléments du sien : ils étaient pour lui un prétexte à se jouer et, chose curieuse, ses meubles orientaux ressemblent exactement à ceux qu'il dessinait « dans le goût pittoresque » ; or ceux-là, on ne saurait s'y tromper, rejoignent directement Meissonnier. L'on a ainsi la preuve que pour ces artistes exotisme était synonyme de pittoresque et que la suprême expression de leur pittoresque était celle que lui avait donnée l'Italie. Nous voilà loin d'une influence prépondérante de l'Orient sur la transformation du goût français. Pour trouver cette manière de domination, il faut arriver jusqu'à la fin du xix^e siècle : à ce moment, en effet, après une série de tâtonnements et de vains pastiches, l'étude de l'art du Japon, connu par de plus nobles exemplaires, amena comme une rénovation de l'art moderne; on a dit souvent ce que notre grande école de peinture impressionniste devait au Japon; nul n'ignore qu'il rouvrit les yeux de nos décorateurs, si longtemps fascinés par les scolaires imitations des vieux styles, et leur apprit à regarder la nature avec plus de liberté; c'est son naturalisme qui réveilla le sentiment décoratif d'un Gallé ou d'un Bracquemond. Ce que deviendra ce mouvement d'art moderne, nous ne le savons pas, tant les coalitions du snobisme et des intérêts particuliers gênent l'effort de nos artistes; mais s'il aboutit, c'est à l'Orient que nous devons la meilleure part de notre reconnaissance. Au xviii^e siècle, au contraire, la Chine ne fut qu'une amulette, mais une amulette exquise en vérité, comme nous le montre la jolie exposition du Pavillon de Marsan.

RAYMOND KOECHLIN



SOUPIÈRE EN PORCELAINES
DE SAINT-CLOUD, XVIII^e SIÈCLE

(Musée des Arts décoratifs, Paris)

L' « ADORATION DES MAGES »

DE HUGO VAN DER GOES

A MONFORTE



MONFORTE est une bourgade de la province de Lugo, située dans la région montagneuse de la Galice, au sud-est de la Corogne, à laquelle un chemin de fer la relie. Je ne sais si elle avait été visitée par les savants qui, depuis quelques années surtout, explorent les recoins de l'Espagne ; je n'en trouve aucune mention dans le *Handbook* de Ford, ni dans les ouvrages plus récents que j'ai sous la main. C'est sans doute que je n'ai pas le temps de bien chercher, car il existe à Paris au moins une épreuve d'une grande et mauvaise photographie, faite il y a vingt ans ou davantage, d'après le tableau qui est l'objet de cette notice. Mais dans les nombreux écrits relatifs à l'école flamande primitive ce chef-d'œuvre est complètement ignoré.

Au commencement de juillet 1909, un habitant de Monforte, qui avait lu l'édition espagnole d'*Apollo, histoire générale des arts*, m'envoya, en m'autorisant à la publier, la photographie d'une *Adoration des Mages* peinte sur bois, conservée, disait-il, dans une chapelle obscure d'une église de sa petite ville. Il y reconnaissait avec raison une œuvre flamande du xv^e siècle, le centre d'un grand triptyque dont les volets manquaient ; il m'en indiquait les dimensions exceptionnelles (3×2 mètres) et me demandait mon sentiment sur le nom de l'auteur. Pas un mot touchant la valeur présumée de l'œuvre, ni sur la possibilité d'une vente au dehors.

L'analogie des types avec ceux du triptyque de Portinari à Florence ne pouvait guère laisser de doute sur l'attribution à Hugo



L' « ADORATION DES MAGES »

DE HUGO VAN DER GOES

A MONFORTE



Monforte est une bourgade de la province de Hugo, située dans la région montagneuse de la Galice, au sud-est de la région, à laquelle un chemin mène par la route. De ce lieu, elle paraît être visitée par des pèlerins qui, dans quelques années, surtout, se rendent dans les régions de l'Espagne ; mais elle n'a aucune mention dans le *Handbook* de Ford, ni dans les ouvrages plus récents que j'ai sous la main. C'est sans doute que je n'ai pas le temps de bien chercher, car il existe à l'heure où j'écris une épreuve d'une grande et mauvaise photographie, faite il y a vingt ans ou davantage, d'après le tableau qui est l'objet de cette notice. Mais dans les documents écrits relatifs à l'école flamande primitive ce chef d'œuvre n'est pas mentionné.

Au commencement de ce siècle, un touriste de Monforte, qui avait la 1^{re} édition espagnole de *l'histoire générale des arts*, m'envoya, en m'autorisant à le publier, la photographie d'une *Adoration des Mages* peinte sur bois, conservée, disait-il, dans une chapelle obscure d'une église de sa petite ville. Il y reconnaissait avec raison une œuvre flamande du xv^e siècle, le centre d'un grand triptyque dont les volets manquaient ; il m'en indiquait les dimensions exceptionnelles (3 x 2 mètres) et me demandait avec un sentiment sur le nom de l'œuvre, sans un mot touchant la valeur présumée de l'œuvre, ni sur la possibilité d'une vente au dehors.

L'analogie des types avec ceux du triptyque de Portinari à Florence ne pouvait guère laisser de doute sur l'attribution à Hugo



Hugo van der Goes pinx.

L'ADORATION DES MAGES

(Collège des Escolapios, Monforte.)

van der Goes; mais s'agissait-il d'un original ou d'une copie? C'est ce dont la petite photographie ne permettait pas de juger. En remerciant mon aimable correspondant, je lui demandai une photographie plus grande et meilleure; elle ne m'est jamais parvenue.

Sans attendre ce nouveau document, je soumis celui que j'avais reçu à M. G. Hulin, conservateur du musée de Gand. Il m'exhorta à ne rien ébruiter et m'annonça qu'il comptait bientôt voir le tableau lui-même. Entre temps, je montrai la photographie au directeur et à mes collègues des Musées nationaux, qui ne furent pas moins émus que M. Hulin. Mais il se trouva que sir W. Armstrong, directeur de la Galerie de Dublin, avait reçu une épreuve en même temps que moi; il s'en ouvrit à un grand marchand de tableaux à Londres, qui le pria d'aller sur-le-champ à Monforte, muni d'un chèque de 500 000 francs.

Arrivé sur les lieux dès les premiers jours du mois d'août, sir W. Armstrong, malgré sa grosse artillerie, ne put emporter la place. MM. Hulin et Leprieur, beaucoup moins bien armés, durent constater, à leur tour, que l'affaire n'était pas mûre, mais que l'acheteur anglais avait mis le feu aux convoitises locales : on commençait à parler d'un million !

Il y avait vraiment de quoi s'émouvoir. Hugo van der Goes est un artiste de génie que nous connaissons encore fort mal. Une seule de ses œuvres est d'une authenticité à peu près certaine, puisqu'elle a pour garants Vasari et Guichardin : c'est le triptyque peint en 1476 pour Thomas Portinari, et que le gouvernement italien, en 1897, paya 900 000 francs à l'hôpital de Sainte-Marie-Nouvelle, à Florence, alors que le bruit courait déjà d'une vente au dehors. Les autres panneaux qu'on attribue à Hugo — ceux d'Holyrood, de Bruges, de Berlin, de Vienne — sont plus ou moins contestés. Né vers 1435, ce maître ne peut avoir été, comme on l'a dit, élève des van Eyck; il se rattache plutôt à Campin et à Daret, dont les personnalités artistiques commencent seulement à se préciser. Dès 1475, appelé à expertiser un tableau de Bouts, Hugo passait pour le meilleur peintre des Pays-Bas. Il a dû produire beaucoup de 1470 à 1481, époque à laquelle il perdit la raison, pour mourir l'année suivante. On trouvera les dernières informations à son sujet dans l'article *Goes* du *Lexikon* de M. A. von Wurzbach, dans la dernière édition du catalogue de Bruxelles, et dans les publications que MM. Hulin et Friedlaender ont consacrées à l'Exposition rétrospective de Bruges. Je me garderai de leur emprunter leur érudition, comme aussi de

prétendre tirer, d'après une médiocre photographie, les conséquences que comporte la découverte d'un chef-d'œuvre inédit de Hugo. La comparaison de la nouvelle *Adoration* — c'est la quatrième ou la cinquième qu'on lui attribue¹ — avec le tableau analogue de Rogier à Munich, suffit à prouver que ces deux grands artistes ont eu des modèles communs, mais que le plus jeune ne dérive pas directement de l'aîné. Je veux encore citer ce jugement de M. Hulin, enseveli dans l'introuvable *Catalogue critique de l'Exposition de Bruges* : « Il est le plus grand dessinateur de toute l'école, supérieur en cela à Johannes van Eyck lui-même, et il ne fut plus égalé dans la suite. » Tel était déjà le sentiment de Jean le Maire, auteur de la *Couronne margaritique*, qui louait surtout, dans Hugo van der Goes, le dessinateur :

Hugues de Gand qui tant eut les trets netz.

Revenons à Monforte, pour donner une idée des difficultés juridiques que soulevait la vente de l'*Adoration des Mages*².

Rodriguez de Castro, archevêque de Séville, fonda en 1593 une église et un couvent à Monforte; il plaça dans l'église le tableau de van der Goes qui était, je ne sais comment, en sa possession. Les Jésuites firent du couvent un collège qui subsista jusqu'à leur expulsion en 1767; puis on y installa successivement un séminaire, un collège laïque et enfin une école des Pères des *Escuelas Pias*, dits *Escolapios* (ce qui n'a rien de commun avec Esculape). Dès 1770, le patronage de l'établissement de Monforte avait été reconnu à une dame de la maison de Lemos; le patron actuel est le duc d'Albe, comte de Lemos. Le Collège des Escolapios, fondé en 1873, ne prospérait pas; église et couvent menaçaient ruine; il fallait trouver de l'argent et l'on songea à aliéner le tableau. Mais à qui appartenait le droit de vente? Le duc d'Albe, les Pères Escolapios et la municipalité de Monforte croyaient que leur accord suffirait; mais on pouvait objecter que le patronage ne confère aucun droit de propriété et, d'autre part, que la confiscation des biens des Jésuites en 1767 avait fait du gouvernement espagnol le propriétaire légitime des œuvres d'art qui décoraient leurs maisons.

Le duc d'Albe lui-même, assure-t-on, avertit le comte de Romanones, ministre de l'Instruction publique dans le cabinet Canale-

1. Il y en a peut-être une autre à Paris même, qui a passé de la collection Odier dans celle de M. Ocampo.

2. *Le Figaro*, 23 juin 1910; *Le Temps*, 26 juin 1910.

jas, de l'imminence d'une vente; mais le Prado n'avait pas les moyens de se porter acquéreur. Entre temps, on avait annoncé à Monforte, sans indiquer de date, une vente publique; on s'était efforcé de mettre en concurrence les grands musées et les grands amateurs des deux mondes. M. Bode envoya sur les lieux un de ses agents les plus habiles, M. Gretor, qui, mal inspiré dans l'acquisition du buste de cire, œuvre de Lucas attribuée à Léonard, brûlait de prendre une éclatante revanche. Des sommes considérables furent réunies à Berlin et, au mois de mai 1910, on put croire qu'un nouveau chef-d'œuvre de van der Goes allait s'ajouter, dans le musée de l'Empereur-Frédéric, à celui que M. Bode a déjà acquis en Espagne il y a sept ans.

La presse espagnole finit par s'émouvoir et réclama l'intervention de l'État. Le nouveau ministre de l'Instruction publique eut tout juste le temps d'agir. Au mois de juin, lorsque M. Gretor et un attaché de l'ambassade d'Allemagne à Madrid se présentèrent à Monforte pour prendre livraison du tableau, au prix convenu de 1 180 000 francs, ils trouvèrent des gendarmes devant la porte. A l'heure où j'écris, je n'en sais pas davantage; mais, quelle que puisse être l'issue de cette affaire, il en résultera pour l'histoire de l'art la révélation d'une des œuvres capitales de la vieille école flamande et, pour le gouvernement espagnol, la nécessité impérieuse de faire procéder à un inventaire des richesses artistiques et archéologiques de la péninsule. On peut promettre à ceux qui en seront chargés beaucoup d'agréables surprises, dont ils ne seront pas les seuls à se réjouir.

SALOMON REINACH





CARICATURE DE CORBUT CONTRE 'LES ANGLAIS
PENDANT LA GUERRE D'AMÉRIQUE¹
(Musée Carnavalet.)

L'ESTAMPE SATIRIQUE ET LA CARICATURE EN FRANCE AU XVIII^e SIÈCLE (TROISIÈME ARTICLE²)

Les estampes satiriques et le gouvernement jusqu'en 1789. — Au début de la Régence, Philippe d'Orléans subit les premières atteintes du revirement qui se produisit dans les esprits après la mort de Louis XIV. Les archives de la Bastille³ renferment à la date de 1723 l'indication de trois sujets que les sieurs Sirandre et de

1. Un amiral anglais, les mains liées, se voit couper par le Congrès américain les serres de vautour qu'il a aux pieds; l'Espagne et la France lui arrachent les ailes; un Français emporte une cargaison de tabac, et un Anglais, de désespoir, casse ses pipes.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, t. I, p. 379, et t. II, p. 69.

3. Bibliothèque de l'Arsenal, dossier Sirandre (1723, n° 10797): « Sirandre et le sieur Cuivre proposent au sieur Leroux trois sujets pour les faire graver. Le premier sujet serait un char traîné par des boucs, plusieurs diables dansant autour, dans lequel char serait représenté M. le duc d'Orléans. Le deuxième serait la représentation de M. feu le duc d'Orléans à la porte des Enfers et M^{me} de Berry, M. le cardinal Dubois et Argenson le reçoivent. Le troisième sujet serait M. le duc d'Orléans tournant le dos à la religion avec Thémis tenant une épée flamboyante à la main ensemble. »

Cuivre avaient proposé à un nommé Leroux pour les faire graver.

On s'explique pourquoi les auteurs de ces pièces ont été enfermés à la Bastille, car on ne peut exprimer avec plus de hardiesse l'im-



LA PRISE DE PORT-MAHON, CARICATURE ANONYME

(Musée Carnavalet.)

pression de frivolité produite par le duc d'Orléans. Son inconséquence frappait tout le monde, mais on n'osait pas en parler publiquement. Il avait donné à la duchesse d'Orléans sa parole de ne jamais employer l'abbé Dubois, mais, malgré sa promesse, il fit de ce fils d'apothicaire un cardinal et un ministre. L'opinion publique ne

fut pas indulgente à son égard et une estampe dans laquelle il était maltraité ainsi que les frères Paris et le financier Samuel Bernard avait pour titre : *L'Âne borgne*¹.

Bien qu'il eût fait succéder à une politique d'aventures une politique de bon sens, le cardinal Fleury, dont l'administration intérieure et la diplomatie internationale étaient louées pour leur sagesse, ne fut pas épargné par la caricature à la fin de sa vie. Au moment de la guerre de la Succession d'Autriche, Marie-Thérèse, ayant signé un traité de paix avec Frédéric II, une armée française de 25 000 hommes se trouva isolée en Bohême sous la conduite de Belle-Isle et de Broglie et les deux chefs ne s'entendaient pas. Fleury écrivit deux lettres au maréchal de Kœnigseck où il désavouait la politique qu'il suivait et qui, publiées dans la *Gazette de Hollande*, le rendirent ridicule aux yeux de l'Europe. Barbier signala une caricature² où l'on raille le vieux Nestor tombé dans l'enfance.

Une fois que certains esprits avaient commencé à s'en prendre aux souverains et aux ministres, il était très difficile de les arrêter. Le roi commençait à s'inquiéter de toutes ces attaques et une lettre de Maurepas³ au sieur de Beauvais, concierge du Luxembourg, nous apprend que des ordres furent envoyés pour saisir des estampes satiriques qui se vendaient dans la galerie du Luxembourg, contrairement à tous les règlements de police. Mais il n'était plus temps de revenir aux anciennes traditions de la monarchie absolue. A la fin de la guerre de la Succession d'Autriche, après la paix d'Aix-la-Chapelle en 1748, où la France n'obtint rien pour prix de ses victoires, de ses millions dépensés et de ses soldats tués, la personne royale elle-même a sa large part dans les caricatures. Deux d'entre elles,

1. Buvat, *Journal* (janvier 1722), t. II, p. 330 : « On vendait alors sous cape une estampe qui représentait un âne borgne sur lequel étaient montés les quatre fils Aymon, pour faire allusion aux quatre frères Paris comme revenus de leur exil et réunis en exercice avec le vieux Samuel Bernard et le sieur Crozat l'aîné. A côté, on voyait M. Le Pelletier de la Houssaye, contrôleur général des Finances, qui menait l'âne par la bride et le cardinal Dubois avec son chapeau rouge sur la tête, qui tenait un fouet à la main pour obliger l'âne de marcher plus vite. On donna l'ordre de rechercher le graveur et l'auteur de cette estampe qui paraissait des plus entreprenantes. » — (22 février 1727) : « On mit à la Bastille l'auteur de l'estampe de l'âne borgne. »

2. Barbier, *Journal* (août 1742) : caricature contre le cardinal de Fleury : « On parle d'une estampe insolente. Le cardinal est à quatre pattes, le derrière à nu et la reine de Hongrie à cheval sur lui, avec une poignée de verges qui le fouette. Quelle différence avec cette estampe où, au bout d'un bureau, il marquait sur une carte, avec une baguette, les États qu'il destinait à chaque puissance ! »

3. Archives Nationales, O¹ 389, fol. 270 (11 septembre 1744).

d'une audace surprenante, et qui furent d'ailleurs saisies par la police, sont signalées par d'Argenson¹. L'une nous montre Louis XV enchaîné par de Puisieux, le maladroit directeur des négociations d'Aix-la-Chapelle et par la marquise de Pompadour, pendant que les nations étrangères sont en train de le fouetter. L'autre nous fait voir Louis XV garrotté et déculotté; la reine de Hongrie le fouette; l'Angleterre dit : « Frappez fort »; la Hollande s'écrie : « Il vendra tout. » Cette pièce s'appelait *l'estampe des quatre nations*.

La guerre de Sept ans fut aussi impopulaire en France que celle de la Succession d'Autriche. On applaudissait au succès des ennemis, on caricaturait les généraux même vainqueurs. Pendant la campagne du Hanovre en 1757, après que le général d'Estrées eut été victorieux à Hastenbeck, son successeur, le duc de Richelieu, repousse le duc de Cumberland et l'oblige à signer la capitulation de Closterseven. Le duc de Richelieu pilla tout le pays, et avec le produit de ses exactions se fit élever un hôtel à Paris, bien connu sous le nom de pavillon du Hanovre. Les soldats l'appelèrent « le Bon Père la Maraude ». Dans les estampes, on se moque aussi de ses succès faciles².

Les Français ne furent pas aussi heureux dans leurs colonies de l'Amérique septentrionale qu'ils laissèrent tomber aux mains des Anglais. L'artiste français Boitard, à l'époque où une flotte anglaise était surveillée à Louisbourg, s'est amusé à représenter un marin anglais plein d'ardeur, malmenant un Français désespéré. La caricature est intitulée : *Le ressentiment anglais où les Français bloqués devant Louisbourg*. Le même sujet est encore traité par Boitard dans des compositions emblématiques sur *Les conquêtes des Français en Amérique, reprises par les Anglais en 1755*³ et *Les droits de l'Angleterre maintenus et l'ambition française divulguée*.

La politique extérieure de la France est dirigée par la marquise de Pompadour, qui ne songe pas à défendre nos colonies d'Amérique juste au moment où elles arrivaient à une période prospère, et où Montcalm et Bougainville se dévouaient à les protéger contre l'invasion

1. D'Argenson, *Mémoires et Journal* (février 1749, mars 1749).

2. Barbier, dans son *Journal historique et anecdotique du règne de Louis XV*, (août 1757), nous parle de l'une de ces images. : « On a débité un projet d'estampe : le maréchal d'Estrées fouette le duc de Cumberland avec une branche de laurier. Les feuilles tombent et le maréchal de Richelieu les ramasse. » Ce fut aussi le duc de Richelieu qui prit aux Anglais Port-Mahon, ce qui donna naissance à une amusante caricature (1756).

3. Collection Hennin, t. CI.

anglaise. « Le roi n'est nullement inquiet de nos inquiétudes. Il n'y a pas d'exemple qu'on joue si gros jeu avec la même indifférence qu'on jouerait une partie de quadrille », écrit le cardinal de Bernis dont on fait, d'ailleurs, une caricature amusante¹. L'auteur des *Mémoires secrets* imagine un autre projet de caricature qui correspond bien à la situation de la France en Europe. Suivant Bernis lui-même, l'autorité languit et le nerf intérieur est entièrement relâché. La France a passé des mains de la marquise de Pompadour à celles de la Du Barry. La noblesse, et en particulier les amis du duc de Choiseul, ne ménagèrent pas la nouvelle maîtresse royale dans les caricatures dont ils étaient les secrets inspireurs.

En 1769, pendant les préparatifs de voyage de la cour à Compiègne, la nouvelle favorite fait rayer de la liste des dames de la suite royale la comtesse de Brionne, la comtesse d'Egmont, la duchesse de Grammont. Le public prit fait et cause pour elles contre la Du Barry². Une estampe satirique, *Le Combat des anagrammes*³, les représente sous l'emblème des Trois Grâces semblant fuir à l'aspect d'une beauté d'un autre genre dont les habits en désordre et les attitudes lascives les effarouchent. « Cette bacchante est désignée par l'anagramme du mot grâce, qui ne se donne qu'à des femmes perdues et sans pudeur. »

C'est sous le règne de cette favorite que s'accomplit le premier

1. *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des lettres en France, depuis 1762 à nos jours, ou Journal d'un observateur*. 6 octobre 1774, Londres, Adamson, 1787, t. V, p. 7 (12 novembre 1769) : « On écrit de Rome qu'on a frappé une estampe allégorique et tout à fait plaisante. Elle représente le pape dans un berceau qu'agite doucement M le cardinal de Bernis, et en bas, il est écrit : Il a beau faire, il me berce, mais il ne m'endormira pas. On a attaché cette pasquinade suivant l'usage à la statue de Marforio. Elle n'a pas besoin de commentaires. L'auteur de la lettre, à cette occasion, imagine une nouvelle charge, non moins vraie, ce serait de représenter le cardinal dans le berceau et le pape caressant le poupon et l'endormant véritablement. » Cf. Cabinet des estampes, Qb 73, la caricature relative au cardinal de Bernis et au corps diplomatique de Naples.

2. Bibliothèque Nationale, Journal manuscrit de Hardy, 11 septembre 1770 : « On avait accroché à un des arbres du Palais-Royal le portrait de la comtesse du Barry au-dessus duquel on avait placé une poignée de verges et la lettre V. »

3. *Mémoires secrets*, t. IV (10 juillet 1769). A propos de cette caricature il faut signaler une note des Goncourt dans leur étude sur la Du Barry en 1878, p. 71 : « Disons la rareté à l'heure actuelle des caricatures du règne de Louis XV et plaignons-nous de ne pas trouver une seule des caricatures concernant M^{me} du Barry au Cabinet des estampes, ni dans aucune autre collection. » A la Bibliothèque Nationale, Qb 73, la caricature *La Comtesse du Tonneau* paraît désigner la comtesse Du Barry.

partage de la Pologne par Frédéric II, Catherine II et Joseph, sans que la France s'élevât pour protester contre cette violation du droit



LE GATEAU DES ROIS, PAR MOREAU LE JEUNE
(Cabinet des estampes, Paris.)

des gens. La sensiblerie du temps, tout imprégnée des idées de l'abbé de Saint-Pierre, poussait l'opinion publique à rappeler les souverains au respect du droit des nationalités. Ce qui prouve bien cette tendance, c'est le succès de la charmante caricature

de Moreau le jeune, intitulée *Le Gâteau des Rois*¹, qui fut gravée par Le Mire et dont le dessin passait à la vente Mahéroult.

Le même sujet a encore inspiré d'autres artistes, comme Gabriel de Saint-Aubin. La collection Groult renferme un dessin très intéressant, dans lequel la question du partage de la Pologne est traitée dans un esprit tout différent : une femme éplorée est penchée sur un aigle renversé sur le dos et dans la poitrine duquel fouillent trois becs d'oiseaux de proie.

L'année qui suivit le partage de la Pologne, on fit circuler une estampe qui, sans viser à un effet artistique, exprimait le mécontentement général produit par le règne de Louis XV. Elle ne nous est connue que par les *Mémoires secrets*², qui insistent sur la part de vérité contenue dans une gravure aussi hardie. L'opinion publique manifestait ainsi la haine que lui avaient inspirée les dernières années de Louis XV. Personne n'ignore l'existence de la petite maison à six étages, située à Versailles dans le quartier du Parc aux Cerfs où Lebel, premier valet de chambre du roi, amenait à son

1. *Mémoires secrets*, t. VI, p. 313, 6 février 1773. « Le sieur le Mire, graveur, vient de graver une estampe sur le partage de la Pologne intitulée : *Le Gâteau des Rois*. A ce titre allégorique, on juge que c'est une caricature satirique, mais noble et décente. Elle est composée de figures toutes très ressemblantes. Elles tiennent entre elles la carte du royaume en question. L'impératrice de Russie est au coin à gauche. De ses deux mains, elle embrasse une grande partie de ces États, et regarde le roi de Pologne, dont la couronne chancelle sur la tête, et qui semble demander grâce à sa protectrice. A la droite de la carte, sont l'empereur et le roi de Prusse qui, de leur côté, paraissent causer sérieusement sur ce qu'ils veulent s'approprier. Le dernier, du bout de son épée, touche Dantzic, et, par le geste expressif, annonce le principal objet de ses vœux. Le Sr le Mire a mis son nom au bas de cette estampe, qui sera en vente incessamment. Ce qui fait présumer qu'il a au moins une permission tacite du gouvernement pour la distribuer. »

11 février 1773 : « L'estampe dont on a parlé concernant le partage de la Pologne, intitulée *Le Gâteau des Rois*, vient d'être arrêtée chez le sieur le Mire, et enlevée avant d'être mise en vente par ordre du gouvernement, qui présume que c'est une tournure pour prévenir les plaintes des ministres qu'elle intéresse, et que sourdement on en relâchera les exemplaires au graveur. En effet, il est difficile de croire que celui-ci se soit hasardé à faire les frais d'une entreprise aussi délicate sans être sûr de l'approbation au moins tacite. »

2. *Mémoires secrets*, tome VII, p. 254 : « On parle d'une estampe intitulée *La France sauvée*. On y voyait Louis XV au tombeau, et le chancelier en fuite, poursuivi par la Justice armée de son glaive. Les peuples, par leurs acclamations, semblaient témoigner leur joie. On conçoit qu'on ne pouvait tolérer une caricature aussi indécente, quoique portant de grands caractères de vérité. »

« 5 novembre 1774. Dans l'estampe satirique, on voit, en outre, M^{me} du Barry frappant à la porte d'un couvent, et Louis XVI rayonnant de gloire. »

maître des femmes de Paris et des jeunes filles vendues par leurs parents ou qui leur étaient arrachées¹. C'est peut-être une de ces beautés que représente une peinture à la sanguine, dans laquelle un personnage grisé qui semble être Louis XV apparaît violant la pudeur, vaincue par le sommeil, d'une jeune femme endormie à demi nue sur un lit aux armes royales. Il est difficile de donner une attribution certaine à ce curieux tableau dont l'auteur risquait fort d'être emprisonné à la Bastille. Cette pièce charmante, d'une tonalité souple et chaude, qui, suivant quelques-uns, rappellerait celle de Baudouin ou peut-être de Boucher, soulève un intéressant problème : est-ce une image exécutée avec l'agrément du roi, ou une des caricatures dans lesquelles se révélait l'indignation contre « l'oreiller des débauches » de Louis XV ?

Les caricatures de cette période dénotent chez leurs auteurs moins un sentiment de mépris pour les vices du roi qu'une colère contre les scandales du triumvirat Maupeou, d'Aiguillon et Terray. Le plus impopulaire fut Terray³.

Ses rigueurs à l'égard des fermiers généraux, renouvelées d'ailleurs de Silhouette, attirèrent à ceux-ci la pitié ironique des caricaturistes.



LA VISITE ROYALE
PEINTURE A LA SANGUINE, XVIII^e SIÈCLE²
(Collection particulière.)

1. Voir *Le Parc aux Cerfs ou l'origine de l'affreux déficit*, Paris, 1790.

2. Communiquée par M. Charles Oulmont.

3. *Mémoires secrets*, t. V, p. 90 : « On a frappé une estampe où l'on remarque les fermiers généraux à genoux, et l'abbé Terray qui leur donne des cendres,

L'avènement de Louis XVI fut salué comme l'aurore d'une époque nouvelle. La nation plaçait tout son espoir en lui, et le caractère paternel de son gouvernement la rassurait. Sa popularité augmenta encore lorsqu'il donna satisfaction à l'opinion mécontente en renvoyant, le 24 août 1774, les deux ministres les plus détestés : l'abbé Terray et le chancelier Maupeou. Ce fut un enthousiasme délirant. Un dessin de Moreau le jeune¹, de la même veine que son *Gâteau des Rois*, a immortalisé le souvenir de cette joie générale : « Sur l'estrade fleurdelysée, » écrit M. de Nolhac, « sont assis la reine et Louis XVI qui prête l'oreille aux conseils de Minerve. La Vérité dévoilée par le Temps se penche vers le couple. Mais la partie droite du dessin a un caractère satirique. Frappé par la foudre, Maupeou, habillé en simarre, roule sur le sol ; Terray, décoré comme lui du Saint-Esprit, donne des signes d'épouvante et est entraîné par des monstres figurant le mensonge et la discorde. Dans le fond, quelques membres du Parlement Maupeou disgraciés, tandis que la foule acclame le retour des anciens Parlements². »

Cet enthousiasme ne dura pas³, Marie-Antoinette ne tarda pas à être très attaquée⁴ et ce discrédit de la reine commença à se révéler avec l'inscription : *Memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris.* »
 « On voit une caricature avec, présentement, un lièvre avec un cordon bleu après lequel court un lévrier trainant une canne à bec de corbin ; sur le plan de derrière est un homme en simarre avec un fusil à deux coups, qui paraît viser le premier, et atteindre successivement le deuxième. »

Avant Terray, les fermiers généraux furent, en 1759, pendant que M. de Silhouette était contrôleur général, l'objet de nombreuses estampes satiriques : voir Bibl. Nat., collection de l'Histoire de France, Qb 71 : « *M. de Silhouette donnant le fouet aux fermiers généraux et croupiers ; M. de Silhouette supprimant les croupes ; La déroute des fermiers généraux.* » Tout », écrit Mercier, « parut à la *Silhouette* et son nom ne tarda pas à devenir ridicule. Les modes portèrent à dessein une empreinte de sécheresse et de mesquinerie, les surtouts n'avaient point de plis, les culottes point de poches, les tabatières étaient en bois brut ».

1. P. de Nolhac, « *L'Avènement de Louis XVI et de Marie-Antoinette* », dessin inédit de Moreau le jeune (*Gazette des Beaux-Arts*, 1903, t. II, p. 467).

2. Cf. l'eau-forte intitulée *Le Retour du Parlement* (Louis XVI appuyé sur la Vertu relève la Justice), dans la collection de M. Gazier.

3. Au sujet de l'impopularité du Parlement, voir à la Bibliothèque Nationale, collection de Vinck, n° 1337, la caricature représentant l'exode de deux parlementaires dont l'un perd sa perruque en disant : « Je crois que cette bourrasque nous emportera » (15 avril 1787, à propos de l'exil du Parlement de Troyes). Une autre caricature (coll. de Vinck, 1340) montre dans la cour du Palais de Justice portant l'écriteau : *Chambre à louer*, un parlementaire qui se dirige vers les degrés du grand escalier. « Monterai-je ? », dit-il. Un invalide l'escorte en raclant un violon. La réponse est : « Je n'en crois rien ».

4. Bibliothèque Nationale, Journal de Hardy, manuscrit, 3^e vol. : mercredi 11 juillet 1781. « Ce jour on apprend que les nommés Albert, marchand d'estampes

par la publication d'estampes satiriques des graveurs Villeneuve Campion, Bouteloup, Devere, Clément, la représentant sous les traits d'une harpye. Ce qui donna naissance à ces caricatures, ce fut la brochure que fit paraître le comte de Provence sous ce titre : *Description historique d'un monstre symbolique pris vivant sur les bords du lac de Fagua, près de Santa Fé par les soins de Francisco Xaveiro de Meunrios, comte de Barcelone* (Santa Fé et Paris, 1784). Vers la même époque, l'affaire du Collier vint contribuer à désigner davan-



M. DE SILHOUETTES DONNANT LE FOUET
AUX FERMIERS GÉNÉRAUX CROUPIERS, ESTAMPE SATIRIQUE ANONYME
(Cabinet des estampes, Paris.)

tage la reine à la fureur de l'opinion publique, comme en témoigne une série de caricatures relatives au cardinal Louis de Rohan, dit « le cardinal Collier ». Le rôle fâcheux que Marie-Antoinette se plaisait à jouer à ce moment explique la publication de nombreuses

dans l'intérieur des jardins du Palais-Royal, Blaisot, aussi marchand d'estampes dans le même palais viennent d'être arrêtés et emprisonnés ainsi qu'un autre nommé Bergny pour avoir vendu des exemplaires d'une nouvelle estampe paraissant soit contre le sieur comte de Maurepas, ministre d'État, soit contre le sieur Joly de Fleury à l'occasion de la retraite du sieur Necker qui en avait ci-devant l'administration. » Sur Marie-Antoinette voir les estampes satiriques de la collection de Vinck, 1150 à 1157, de la collection de l'Histoire de France, Qb 76, à la date du 17 juin 1788 et les planches illustrant les *Essais historiques sur la vie de Marie-Antoinette archiduchesse d'Autriche*, Londres, 1789.

estampes satiriques, souvent obscènes, où elle est représentée dans les bras soit du duc de Coigny, soit de Lafayette, soit de Dillon, soit du comte d'Artois, ou embrassant la duchesse de Polignac.

Louis XVI resta plus populaire, et les cahiers des États rédigés à la veille de la Révolution témoignent de la persistance de sentiments de confiance et d'amour pour ce « bon roi ». Mais les Français n'en redoutaient pas moins les abus du pouvoir royal¹ et, par haine du despotisme, étaient heureux d'applaudir aux manifestes des



CARICATURE CONTRE
LE LIEUTENANT GÉNÉRAL DE POLICE
LENOIR, PAR GORSAS

(Musée Carnavalet.)

1. Voir dans le Journal de Hardy, 11 juillet 1781, la mention de certains graveurs satiriques arrêtés par Lenoir, lieutenant général de police (cf., sur la police de la librairie au XVIII^e siècle : Peuchet, *Mémoires tirés des archives de la police*, Paris, 1838, 6 vol. t. II, p. 384 et 397; t. III, p. 26 et 398), qui fut, comme le montrent deux caricatures de la collection Soulavie, très attaqué dans les estampes. Ces deux gravures relatives à Le Noir sont extraites de l'*Apologie de Lenoir*, par Suard [Gorsas] (Paris, 1789) :

« 1^{re} gravure. — La scène se passe le matin dans la bibliothèque du roi, M. le Bibliothécaire, après avoir travaillé une partie de la nuit à recueillir les précieuses recherches dont il a présenté les résultats à l'assemblée des notables, s'est endormi sur une litière de livres, de cartons, de papiers. Il goûtait les douceurs d'un sommeil tranquille et rêvait comme Titus au bien qu'il devait faire le

lendemain lorsqu'une émeute de dogues conjurés s'introduit, on ne sait comment, dans la salle des manuscrits et le réveille d'une manière indécente. L'ange gardien Suard arrive tout à coup à son secours. Il est en déshabillé du matin et il est armé d'une badine. D'abord il fait à ces messieurs un beau discours sur les égards dus aux gens en place, mais le discours est aboyé par l'auditoire. Outré alors de l'incivilité de cette canaille, il se jette entre eux et son client et leur fait un geste beaucoup plus éloquent que tous les sermons académiques. Les bons amis arrivent au secours du déconforté bibliothécaire. Pendant ce charivari, le singe que tout le monde connaît, ce joli sapajou qui est le démon familier de notre héros, aura soustrait adroitement le portefeuille, ou, si l'on veut, il aura arraché de la gueule d'un de ces messieurs le fameux plan présenté aux notables et se sauve avec le précieux manuscrit à travers les rayons de la bibliothèque. Tout là-haut au plancher une renommée se dispose à décamper pour chanter le *Gloria in excelsis* en l'honneur de notre héros.

« 2^e gravure. — Le notable Lenoir, bien frotté, nettoyé, lissé, est assis dans

colons anglais combattant pour leur indépendance. La guerre d'Amérique inspira une quantité d'estampes dont quelques-unes sont d'ailleurs malicieusement commentées dans les *Mémoires secrets*¹,

un fauteuil qui a pour base la litière de livres et de manuscrits qu'on a vus dans la 1^{re} gravure (l'artiste fera éclater sur la figure de son héros cette joie pure qui est le symbole d'une conscience nette. Il lui mettra sur le pectoral un écriteau portant ces mots : Arrêt du Conseil du..., il vérifiera la date. Le Renard sera toujours à ses pieds).

A gauche, on verra l'apologiste Suard considérant avec complaisance son ouvrage. Il y aura, à droite du héros, un homme en simarre et rabat qui sera accouru pour le complimenter (le graveur aura bien soin d'indiquer cet épanchement sympathique. Sur le pectoral de l'homme à rabat, il y aura un écriteau portant ces mots : Sentence du 21 novembre; on lira sous la gravure ce vers tiré des *Deux Avares* :

De moitié, de moitié, nous serons
[ensemble (*sic*).

Dans le fond un groupe d'admirateurs se précipiteront pour complimenter l'Apologiste et son Apulée (il y a ici une équivoque, car Apulée fut métamorphosé en âne et Apulée fit sa propre apologie). »

1. *Mémoires secrets*, t. XII, p. 190, 27 novembre 1778 : « Il vient d'arriver d'Angleterre une gravure politique que sa hardiesse empêchera de mettre en vente. On voit dans le lointain une bouillotte de thé avec un grand feu dessous que souffle un coq qui désigne sensiblement la France par une fleur de lys dont il est surmonté. Il s'élève de la bouillotte une épaisse fumée qui soulève le bonnet de la Liberté. Les insurgents, à droite, le reçoivent, et à gauche, sont les Anglais qui s'enfuient, emportant un joug brisé. Dans la partie inférieure et sur le devant est le Temps, un globe à ses pieds, qu'il roule à son gré. Dans son miroir lumineux, il fait voir le grand événement et ses suites aux quatre parties du monde. L'Europe et l'Asie sont représentées par deux belles femmes, avec ce qui caractérise le luxe et la mollesse de l'une, le génie et les arts de l'autre. L'Afrique est figurée par un nègre, l'Amérique par un sauvage. Cette estampe est très bien frappée. Il y règne beaucoup d'ordre et un caractère original et singulier qui ne laisse pas méconnaître le lieu où elle a pris naissance. »

Mémoires secrets, t. XII, p. 73, 13 août 1778 : « On a fait une gravure politique, caricature dans le goût anglais, où le commerce de cette nation est représenté sous l'emblème d'une vache dont un Bostonien tient les cornes; un Hollandais, yeux, dessous, la trait; un Espagnol, indécis, semble en vouloir avoir quelque



CARICATURE CONTRE
LE LIEUTENANT GÉNÉRAL DE POLICE
LENOIR, PAR GORSAS
(Musée Carnavalet.)

mais elles sont moins des témoignages de sympathie¹ donnés à la jeune république que des sarcasmes à l'égard des généraux anglais.

Une histoire complète de la caricature politique au XVIII^e siècle est encore à faire, mais cette rapide esquisse nous permet d'affirmer, en face des assertions des admirateurs de la caricature anglaise du XVIII^e siècle, qu'il y a eu en France pendant la même période, des maîtres en ce genre capables de soutenir sans trop d'infériorité la comparaison avec les représentants si brillants de l'école anglaise.

ANDRÉ BLUM

(La suite prochainement.)

chose, mais dans un vase beaucoup plus petit. On voit dans la partie supérieure, à droite, la ville de Philadelphie, un vaisseau, l'*Aigle* est dans le port, où il fait naufrage, ce qu'on remarque par ses mâtures brisées, ses voiles déchirées, ses mâts rompus. Devant la ville, les deux frères Howe sont à table, et dorment sans avoir aucun souci de leur flotte et de leur armée. Plus bas, est un Anglais dans la plus profonde tristesse. Un dogue, qui désigne sans doute la force de la nouvelle République, attaque le lion désarmé et qui est sans vigueur pour se garantir de ses morsures, et s'en venger. Il est surprenant que cette estampe, injurieuse non seulement aux Anglais, mais où l'Espagne joue peut-être un rôle, se vende ici publiquement, et sans doute avec l'aveu du ministère. » Cette estampe se trouve au Cabinet des estampes, dans la collection du baron de Vinck, t. VII, n° 1211.

1. Coll. de Vinck, t. VII, n° 1205 : *Les Anglais molestés et châtiés* (sic), avec la légende suivante renvoyant aux personnages et emblèmes représentés : « *Le Soleil de la France éclairant l'Amérique et foudroyant la Grande Bretagne; Un Anglais américain fustigeant ses anciens frères devenus ses esclaves.* » — Coll. de Vinck, t. VII, n° 1217 : *L'Angleterre suppliante* : L'Angleterre à genoux implore l'Amérique qui est assise et tient un arc. — Coll. de Vinck, t. VII, n° 1185 : Le général Burgoyne, prisonnier à Saratoga (1777), est représenté en dindon botté, bâtonné par un soldat français; le général Cornwallis, battu à York, est représenté en renard maintenu par deux soldats français. — Dans une estampe intitulée *Anciennes troupes légère* (sic) *anglaises revenant des Indes* (coll. de Vinck, n° 1200), nous assistons à une parade grotesque de quatre soldats maigres et déguenillés conduits par un sergent. — Le 6 juillet 1779, quand d'Estaing battit l'amiral Byron à la Grenade, une caricature de Basset montre l'amiral anglais avec un corps de dindon repartant pour l'Angleterre. — Dans une autre (coll. de Vinck, n° 1177), on voit le courrier anglais, monté sur un dindon, allant à Londres annoncer que les Français ont pris Grenade. — Une autre caricature de Borel le père, relative aux défaites des Anglais dans les Indes en 1782, met en scène le sultan Haïder Ali fouettant les Anglais.



THE Gnarled Tree
By J. M. W. Turner

mais elles sont moins des témoignages de sympathie¹ donnés à la France, que des sarcasmes à l'égard des généraux anglais.

Une histoire complète de la caricature politique au xviii^e siècle est encore à faire, mais cette rapide esquisse nous permet d'affirmer, en face des assertions des admirateurs de la caricature anglaise du xviii^e siècle, qu'il y a eu en France pendant la même période, des maîtres en ce genre capables de soutenir sans trop d'infériorité la comparaison avec les représentants si brillants de l'école anglaise.

ANDRÉ BLUM

(La suite prochainement.)

chose, mais dans un vase beaucoup plus petit. On voit dans la partie supérieure, à droite, la ville de Philadelphie, un vaisseau, l'*Aigle* est dans le port, où il fait naufrage, ce qu'on remarque par ses mâtures brisées, ses voiles déchirées, ses mâts rompus. Devant la ville, les deux frères Howe sont à table, et dorment sans avoir aucun souci de leur flotte et de leur armée. Plus bas, est un Anglais dans la plus profonde tristesse. Un dague, qui désigne sans doute la force de la nouvelle République, attaque le bon désarmé et qui est sans vigueur pour se garantir de ses morsures, et s'en venger. Il est surprenant que cette estampe, injurieuse non seulement aux Anglais, mais où l'Espagne joue peut-être un rôle, se vende publiquement, et sans doute avec l'aveu du ministère. » Cette estampe se trouve au Cabinet des estampes, dans la collection du baron de Vinck, t. VII, n^o 1211.

1. Coll. de Vinck, t. VII, n^o 1203 : *Les Anglais molestés et châtiés (sic)*, avec la légende suivante renvoyant aux personnages et emblèmes représentés : « Le Soleil de la France éclairant l'Amérique et foudroyant la Grande Bretagne; Un Anglais américain fustigeant ses anciens frères devenus ses esclaves. » — Coll. de Vinck, t. VII, n^o 1217 : *L'Angleterre suppliante* : L'Angleterre à genoux implore l'Amérique qui est assise et tient un arc. — Coll. de Vinck, t. VII, n^o 1183 : Le général Burgoyne, prisonnier à Saratoga (1777), est représenté en dindon battu, bâtonné par un soldat français, le général Cornwallis, battu à York, est représenté en renard maintenu par deux soldats français. — Dans une estampe intitulée *Anciennes troupes légère (sic) anglaises revenant des Indes* (coll. de Vinck, n^o 1200), nous assistons à une parade grotesque de quatre soldats maigres et déguenillés conduits par un sergent. — Le 6 juillet 1779, quand d'Estaing battit l'amiral Byron à la Grenade, une caricature de Basset montre l'amiral anglais avec un corps de dindon repartant pour l'Angleterre. — Dans une autre (coll. de Vinck, n^o 1177), on voit le courrier anglais, monté sur un dindon, allant à Londres annoncer que les Français ont pris Grenade. — Une autre caricature de Borel le père, relative aux défaites des Anglais dans les Indes en 1782, met en scène le sultan Haider Ali fouettant les Anglais.



SUR LES PENTES DE TIVOLI

Bois original de M. Pierre Gusman.



FÊTE DONNÉE SUR LA SEINE POUR LE MARIAGE DE MADAME ÉLISABETH
EN 1739 (DÉTAIL) -

GRAVURE DE JACQUES RIGAUD

SERVANDONI

(1695-1766)



PORTRAIT DE SERVANDONI
D'APRÈS LE TABLEAU DE COLSON
GRAVÉ PAR MIGER

Jean-Nicolas Servandoni, que les critiques du xviii^e siècle se plaisent à qualifier de « fameux », d'« habile », de « célèbre », fut un homme fort actif.

Tour à tour peintre de décors et peintre de ruines, architecte et « impresario », organisateur de fêtes publiques et privées, il transforme la mise en scène de l'Opéra, expose aux Salons, élève le portail principal de Saint-Sulpice, réalise le premier diorama connu dans la salle des Machines, et fournit plans et dessins à l'occa-

sion de mariages royaux ou de conclusion de paix.

Sa « gloire », que Paris consacre, dépasse les frontières de France ; les cours étrangères l'appellent : on le voit à Londres, à Carlsruhe,

à Lisbonne, à Dresde, à Vienne; partout il travaille, mais jamais son inépuisable ingéniosité n'est lasse d'invention. Dans la biographie de l'artiste, faite jusqu'à présent d'hypothèses et d'incertitudes, le premier point à éclaircir est celui de la nationalité: Servandoni est-il Français, ou bien Italien?

Les frères Parfaict, ainsi que Palissot de Montenoy, admettent sans hésiter qu'il est Florentin. Mariette assure, au contraire, qu'il eut pour père un voiturier lyonnais. D'Argenville, s'inspirant de Mariette, le fait également naître à Lyon. Les biographes ultérieurs adoptent l'une ou l'autre de ces hypothèses sans apporter à l'appui de leur affirmation un document.

En réalité, Servandoni naquit à Florence le 2 mai 1695, comme le prouve l'acte ¹ conservé au musée de l'Œuvre de Sainte-Marie-de-la-Fleur, et fut baptisé le jour suivant, non dans la paroisse San Stefano sur laquelle habitaient ses parents, mais, d'après la coutume, au célèbre Baptistère. Son père s'appelait Giovanni Luigi Servando, et sa mère Maria; elle était fille de Giovanni Battista Ottaviani.

Où passa-t-il son enfance? Comment ce soi-disant fils de voiturier eut-il l'idée de devenir peintre? Doit-on, d'après l'opinion de Mariette, attribuer à la modestie de ses origines le silence systématique qu'il garda toujours sur sa jeunesse?

1. « Opera di Santa Maria del Fiorè. Fede per me Ministro nell' Ufficio dell' Opera suddetta qualmente di Registri dei Battezzatti nel' insigne Basilica di S. Giovanni Battista di questa Città che si conservano in questo Ufficio; apparisce essere stato battezzato a quel Fonte il di 3 Maggio 1695, Giovanni Niccolò di Giovanni Luigi di Claudio Servando e di Maria di Giov. Battista Ottaviani, coniugi. Compare : Niccolò di Luigi Rossi, popolo di San Felice in Piazza. Comare : Marta di Giuseppe Socci, ne' Buier, popolo di Ognissanti. Nato il di 2 detto, a ore 8, nel popolo S. Stefano. » (« ...Le 3 mai 1695 fut baptisé à la basilique de Saint-Jean-Baptiste, Jean-Nicolas, petit-fils de Claude Servando et fils de Jean-Louis Servando et de Marie son épouse, fille de Jean-Baptiste Ottaviani. Son parrain fut Nicolas, fils de Louis Rossi, de la paroisse San Felice in Piazza et sa marraine, Marthe, fille de Joseph Socci, épouse Buier, de la paroisse Ognissanti. Il est né le 2 mai, à 8 heures, sur la paroisse San Stefano. »)

Voici l'interprétation que donne M. Léon Charvet du même document et les conclusions qu'il en tire (cf. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*, 1892, p. 182-183) : « Je noterai en passant », dit-il, « que Servandoni est né non à Lyon, mais à Florence le 2 mai 1695. Que son père fut un voiturier lyonnais qui conduisait les voyageurs de Lyon à Florence, c'est très probable; ce qui est certain d'après les registres des baptêmes de la célèbre cathédrale de Florence de Sainte-Marie-des-Fleurs, c'est qu'il y fut baptisé à cette date. Son père y est nommé Jean-Louis, dit Claude Servando et sa mère Maria, dite Jeanne Battiste Ottaviani. Servandoni eut donc toutes sortes de raisons pour se donner comme il le faisait pour florentin et pour italianiser son nom, car il se nommait probablement *Servan tout court*. »

Il fut l'élève, disent ses biographes, de Giovanni Paolo Pannini, étudia à Plaisance, ville natale de son maître, puis se rendit à Rome pour compléter avec Giovanni Giuseppe Rossi ses connaissances sur la perspective et l'architecture.

C'est à l'école de paysagistes, de peintres-architectes et de décorateurs, floraison dernière de l'art puissant et fécond de la Renaissance italienne, dans ce milieu romain où étaient étudiées avec un égal enthousiasme les œuvres de la décadence et celles des grands maîtres, que se forma Servandoni.

« Il a peu opéré dans son pays et en sortit d'assez bonne heure », rapporte Mariette sans donner de date précise. Après son départ d'Italie, nous ne savons qu'approximativement où il vécut. Quelques-uns de ses historiens parlent seulement d'un voyage en Portugal ; d'autres assurent qu'il fit un premier séjour en Angleterre et qu'il épousa à Londres Anne-Henriette Roots ; il aurait donc, avant 1724, époque certaine à laquelle il se fixa en France, pas mal « voltigé » de pays en pays, selon la pittoresque expression de l'auteur de l'*Abecedario*.

Étranger inconnu, de très humble origine, la bourse à peu près vide et le cœur tout rempli d'ambitieux desseins, Servandoni à vingt-neuf ans arrive à Paris. Il aime l'élégance, affecte les allures des gens de qualité ; intrigant, beau parleur, confiant en lui-même, s'embarrassant peu de scrupules, il a cependant trop de naïveté, d'exubérance méridionale pour cacher sa soif de richesse, de gloire, d'honneurs. Il cherche des commandes, se ménage de nobles protections, écarte de sa route, sans y mettre de formes, ceux qui le gênent.

Très vite ses rêves se réalisent. Dès 1726, il exécute pour l'Aca-



PORTRAIT DE SERVANDONI PAR LUI-MÊME
(Musée du Louvre.)

démie Royale de musique les décors du nouvel opéra *Pyrame et Thisbé* qui lui valent les louanges du *Mercure*. La reprise de la *Proserpine* de Lulli, en février 1727, est pour lui l'occasion d'un nouveau succès. La même année, il décore la salle de l'Opéra pour le bal public qui se donnait de la Saint-Martin à l'Avent et des Rois au Carême. En 1728, après le triomphe qu'il remporte avec l'opéra d'*Orion*, il est attaché à l'Académie Royale de musique comme premier peintre-décorateur. Son magnifique Palais du Soleil, de l'opéra de *Phaéton*, lui vaut d'être proposé comme membre de l'Académie Royale de peinture et sculpture. Peu de temps après, le 26 mai 1731, il est définitivement reçu¹.

Cette même année, un concours s'ouvre pour l'érection du grand portail de Saint-Sulpice. Servandoni envoie un projet qui, en 1732, est accepté. Le 11 mai 1733 la première pierre de la construction est posée par le curé de la paroisse, Languet de Gergy. Ce dernier, « connaissant le faible de son architecte », à l'occasion de cette cérémonie « lui ménagea un honneur particulier » : il reçut le collier de l'ordre de Saint-Jean de Latran.

Servandoni, malgré ses multiples travaux, envoie cependant aux différents Salons² de fort nombreuses toiles; il fait aussi, en 1738, un premier essai de diorama. Pour réaliser son projet, il sollicite et obtient du roi³ la concession de la salle des Machines au palais des Tuileries.

Ce fut encore un succès : les spectacles se continuèrent de 1738 à 1742; interrompus pendant douze ans, ils reprirent de 1754 à 1758.

L'artiste fournit vers la même époque plusieurs projets de fêtes. Pour la naissance du Dauphin, en 1729, il organise trois réjouissances : à Sceaux, chez la duchesse du Maine, à Saint-Germain-en-Laye pour le duc de Noailles, à Paris sur les ordres des ambassadeurs d'Espagne, MM. de Barranechea et de Santa-Cruz; puis deux autres en 1739, à l'occasion de la conclusion de la paix et du mariage de

1. V. *Procès-verbaux de l'Académie de Peinture et Sculpture*, t. V, p. 83 et 87.

2. Voir la critique des Salons de 1737 à 1743. Les tableaux de chevalet de Servandoni ne sont exposés dans aucune galerie publique d'Europe. Se trouveraient-ils dans quelques collections privées? La seule œuvre de ce genre que nous possédions de lui est son morceau de réception à l'Académie, que conserve la Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts.

3. Arch. Nat., O³382 : lettres du Ministre de la Maison du Roi; voir trois lettres, datées du 16 sept. 1737.

Madame Élisabeth, fille aînée de Louis XV, avec Don Philippe. Enfin, lorsque la future dauphine, infante d'Espagne, traverse



PAYSAGE AVEC RUINES
TABLEAU DE RÉCEPTION DE SERVANDONI A L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE
(Bibliothèque de l'École des Beaux-Arts, Paris.)

Bayonne et Bordeaux en 1745, pour se rendre à Paris, c'est encore à Servandoni que ces villes s'adressent pour fêter le passage de la jeune princesse. Il achève cette année-là le grand portail de Saint-Sulpice; la consécration a lieu en grande pompe : vingt et un pré-

lats y assistent¹. Deux ans auparavant, Servandoni, en récompense de ses travaux, avait été fait chevalier de l'ordre du Christ².

Ces honneurs furent toutefois sans lendemain. Le nouveau dignitaire perdit bientôt la faveur de Languet de Gergy, dont la finesse diplomatique exploitait son inguérissable vanité. Il intenta au curé de Saint-Sulpice un procès à propos d'une pension et d'un logement que celui-ci lui contestait. Le jugement donna raison à Servandoni, mais il ne reçut plus de ce côté aucune commande.

L'année 1745 amène certains changements dans la vie de l'artiste : depuis 1744 il n'est plus à l'Opéra; les spectacles des Tuileries sont aussi interrompus. Son humeur voyageuse, et peut-être aussi l'obligation d'échapper aux poursuites de ses créanciers, le poussent à aller tenter fortune ailleurs. Il s'est acquis une réputation européenne. Ses succès à Paris, que les autres capitales regardent comme le foyer des nouveautés, des plaisirs et de l'art, l'ont fait connaître de tous les souverains. En 1749, il est appelé à Londres et y organise, à l'occasion de la paix, un feu d'artifice dans Saint-James' Park. Il travaille aussi pour le théâtre de Covent Garden. En 1754, on l'appelle à Dresde auprès d'Auguste III, roi de Pologne, électeur de Saxe. Une lettre du 12 août, adressée au comte de Brühl³, nous apprend que « le chevalier Servandoni est parti depuis quatre jours pour se rendre à Dresde. On lui demande un décor pour l'opéra d'*Ætius*, dont Grimm enregistre le succès. La cour de Saxe fut très satisfaite, et Auguste III nomma Servandoni son premier peintre décorateur avec une pension de 20 000 marks. Cette fonction était très avantageuse pour l'artiste, car elle ne l'obligeait qu'à un séjour assez court à Dresde pendant l'hiver.

En 1760, ce sont les souverains d'Autriche qui le recherchent. Leur conseiller intime, le comte de Durazzo, s'adresse à Favart pour lui demander de choisir parmi les décorateurs les plus célèbres de Paris un artiste qui voulût bien se mettre au service de la Cour de Vienne pendant quelques mois. Favart répond⁴ en envoyant au

1. V. *Relation de la dédicace de l'église de Saint-Sulpice extraite du registre de la fabrique*, Paris, 1745, chez Le Mercier, in-4. Bibl. nat. Lk⁷ 7177.

2. La remise des insignes eut lieu dans la cathédrale de Sens; l'archevêque de cette ville, frère de Languet de Gergy, officia. Cf. *Mercure de France*, déc. 1743.

3. Dresde, Archives royales, n° 2740, vol. II, fol. 136 : lettre du comte de Bellegarde au comte de Brühl.

4. Lettre publiée par J.-J. Guiffrey, *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1887, t. IV, p. 119.

ministre des renseignements détaillés et son appréciation sur les hommes les plus en renom qu'il connaisse, mais recommande Servandoni comme le plus habile d'entre eux. Les négociations ayant abouti, le peintre florentin se rend à Vienne et donne tous les plans et dessins des fêtes pour le mariage de l'archiduc Joseph avec l'infante de Parme.

Ce fut un de ses derniers succès. Il revint à Paris toutefois; pendant les six dernières années qui s'écoulaient jusqu'à sa mort, on entend à peine parler de lui. Son heure de vogue était passée : un concours ayant été ouvert pour la construction de la place Louis XV, Servandoni envoie des plans¹, mais on leur préfère le projet de Gabriel. Enfin, lorsqu'en 1763, il est question de grandes fêtes pour l'inauguration de cette même place et de la statue équestre du roi, le célèbre chevalier présente encore des dessins. Il n'était décidément plus en faveur, car l'architecte de la Ville de Paris, Moreau, fut choisi pour organiser ces fêtes.

La mort de Servandoni, survenue le 19 janvier 1766², ne fit pas grand bruit. Le *Mercury*, qui avait si souvent encensé l'artiste, n'en dit mot. Bachaumont marque en deux lignes l'événement : « On apprend la mort du célèbre Servandoni, homme d'un talent supérieur, mais d'une conduite inconcevable. »

Que veut insinuer par là l'auteur des *Mémoires secrets*? Le portrait de l'artiste fait par lui-même nous montrant un Servandoni grave académicien, l'air digne, portant le collier de Saint-Jean de Latran et la croix de l'ordre du Christ, les traits légèrement empâtés par l'âge, mais l'œil vif encore. Mentirait-il un peu? Il doit mentir beaucoup, et nous ne pouvons guère plus nous y fier qu'à une autobiographie.

Dans le portrait de Colson, gravé par Miger (reproduit au début de cet article), Servandoni apparaît tout autre : les traits sont vulgaires, durs, comme crispés par un sentiment de colère mal contenue; l'expression de la physionomie a quelque chose de brutal : c'est bien l'homme dont le caractère nous est révélé par certains documents d'archives. Ils nous apprennent, ces documents, que la fine main sortant du parement brodé et du flot de dentelles sut fort bien s'accommoder de moins noble besogne que de manier le compas

1. Arch. Nat., O¹1907, fol. 48. Lettre accompagnant l'envoi des plans et adressée au surintendant des Bâtiments.

2. L'acte de décès de Servandoni a été publié par Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*.

ou le pinceau. Insolent et vindicatif, Servandoni, au dire d'un de ses collègues, était homme à vous assassiner¹.

Il eut toute sa vie des contestations et des procès². Malgré les gains énormes qu'il devait réaliser, continuellement il était poursuivi pour dettes. Sa mauvaise situation financière est une énigme, lorsqu'on songe aux travaux nombreux qui l'occupèrent. Les constructions qu'il fit pour de riches membres de la noblesse et de la haute finance, l'église Saint-Sulpice, les fêtes publiques organisées en France et à l'étranger, sa fonction à l'Opéra, les spectacles des Tuileries toujours si fréquentés, enfin cette pension de 20 000 marks qu'Auguste III lui conserva jusqu'à sa mort, auraient enrichi un tout autre personnage. Jal s'apitoie, non sans raison, sur le sort de cette pauvre M^{me} Servandoni et des huit enfants de l'artiste, qui ne paraissent pas avoir beaucoup senti l'effet de la tendresse paternelle. Il laissa sa femme, en mourant, dénuée de toute ressource. Elle demanda au roi, en 1777, par l'intermédiaire du surintendant des Bâtiments³, qu'on lui servît une pension en raison des nombreux travaux exécutés par son mari. Ce secours lui fut refusé⁴; la requête, cependant, n'était point superflue. Mais, bien que lui-même et sa veuve affirment qu'il travailla plus « pour la gloire que pour la fortune », il faut cependant attribuer au caractère du seul Servandoni, à son insouciance, à sa prodigalité, la situation misérable où il laissa les siens.

« Ce Servandoni », déclare Diderot⁵, « est un homme que tout l'or du Pérou n'enrichirait pas; c'est le Panurge de Rabelais qui avait quinze mille moyens d'amasser et trente mille de dépenser. Grand machiniste, grand architecte, bon peintre, sublime décorateur, il n'y a aucun de ses talents qui ne lui ait valu des sommes immenses. Cependant, il n'a rien et n'aura jamais rien : le roi, la nation, le

1. Trois plaintes furent portées contre lui pour sévices et voies de fait : rien de plus curieux à lire que ces dépositions; mais, si la première ne fait que jeter le ridicule sur l'artiste, les deux autres nous donnent une idée du degré de violence où il pouvait atteindre. Cf. Arch. Nat., Y. 574-581-947, documents publiés par J.-J. Guiffrey dans les *Nouvelles Archives de l'art français*, 1888, 3^e série, t. V.

2. Il en eut un célèbre « pour le paiement de ses impertinentes magnificences » avec Samuel Bernard dont il avait décoré l'hôtel.

3. Arch. Nat., O¹1914, fol. 119.

4. Arch. Nat., O¹1914, fol. 120. On voit, par les scellés et inventaires conservés dans les Archives des Commissaires du Châtelet (Arch. Nat., Y. 14347), de combien de dettes, au moment de son décès, la malheureuse femme était accablée.

5. *Critique du Salon de 1765* (Œuvres complètes de Diderot, éd. J. Assezat et M. Tournoux, t. X).

public ont renoncé au projet de le sauver de la misère, on lui aime autant les dettes qu'il a que celles qu'il ferait. »

*
* *

SERVANDONI A L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE

Faute d'une pièce d'archive, un autre document nous permet d'établir avec certitude, qu'en 1728 Servandoni était attaché à l'Opéra comme décorateur en chef. Ce document est l'acte de baptême de sa fille aînée, dans lequel le titre de premier peintre de l'Académie royale de musique lui est donné ¹.

Pourquoi, n'étant arrivé à Paris que depuis quatre années, obtint-il si vite une charge de cette importance?

Dans ce court espace de temps, il avait exécuté trois décorations, qui renouvelèrent d'une manière absolue la mise en scène théâtrale et dont l'immense succès explique la nomination de 1728.

La salle pour laquelle Servandoni allait travailler était d'une construction très défectueuse. Les difficultés à vaincre furent un aiguillon pour lui; les ayant surmontées, il gagna par là les suffrages des « connaisseurs ».

On a communément dit jusqu'ici qu'il avait été à l'Opéra dix-huit années. Effectivement, il a en 1746 Boucher comme successeur officiel; mais depuis longtemps, il néglige, en réalité, ses fonctions². Il donne son premier spectacle de la salle des Machines en 1738, et consacre à cette nouvelle entreprise tous ses efforts. La période d'activité de Servandoni à l'Académie Royale de musique doit être limitée entre les années 1728 et 1737. On lui attribue soixante décorations; le *Mercur* ne donne les descriptions que de vingt et une, réparties dans onze opéras et quatre ballets³: il faut admettre qu'il

1. Anne, née le 14 juillet 1729, « fille de Jean Servandoni, premier peintre de l'Académie Royale de musique, demeurant place du Palais-Royal, rue Saint-Thomas du Louvre ». Un extrait de cet acte, se trouvant dans les registres de Saint-Germain l'Auxerrois, a été publié par Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*. Destouches, qui venait de succéder à Francine dans la direction de l'Opéra, fit l'honneur à son collègue de tenir l'enfant sur les fonts baptismaux.

2. Dès 1737, Boucher avait donné des décors à l'Opéra : cf. Paul Mantz, *Boucher, sa vie, son œuvre*, Paris, 1880, p. 101-103.

3. 1726, *Pyrame et Thisbé*; 1727, *Proserpine*; 1728, *Orion*; 1729, *Tancrède*; 1730, *Thésée, Alcione, Pyrrhus, Phaëton*; 1733, *L'Empire de l'Amour*; 1734, *Jephté, Les Élémens, Philomèle*; 1735, *Les Indes galantes, Scanderberg*; 1741, *Pastorale d'Issé*. En 1728, il avait aussi donné à l'Opéra-Comique la décoration

s'attache seulement aux plus importantes. Les quinze pièces ont ensemble soixante-sept actes; si l'on retranche les décors utilisés dans plusieurs opéras, on arrive au chiffre que donnent les biographes.

Pour nous rendre compte, à l'heure actuelle, de ce qu'a été l'œuvre de Servandoni, il n'y a plus que les descriptions très détaillées du *Mercur*e et quelques dessins.

Cette œuvre opéra une véritable révolution dans l'art du décor théâtral, dont la plantation fut complètement transformée par l'application de principes nouveaux; les objets représentés sur les châssis apparurent dans leurs proportions véritables; enfin, par d'ingénieuses trouvailles, Servandoni réussit à donner plus d'éclat, plus de richesse et plus de luxe à la mise en scène. Depuis *Mirame*¹, qui marque une amélioration capitale dans l'art du théâtre, en général la décoration n'avait pas fait de véritables progrès : Servandoni la trouvait telle qu'elle était vers 1640, alors que pour la première fois étaient apparues les toiles peintes et tendues sur châssis fixes, semblables à ceux que nous voyons encore aujourd'hui, mais disposés symétriquement sur la scène. Cette plantation régulière donnait aux décors du xvii^e siècle et du début du xviii^e une extrême monotonie².

Aussi, lorsque, par des artifices ingénieux et grâce à sa connaissance approfondie de la perspective, il varia à l'infini les sites, et, disposant avec habileté ses premiers plans, fit disparaître la monotonie, la froideur, la convention dont le public commençait à se lasser, on conçoit aisément le succès immédiat qu'il obtint.

Rompant totalement avec le principe de la perspective symétrique, il disposa les châssis sur la scène, non plus selon des lignes parallèles, mais brisées, ce qui permit de fixer les décors dans les plans qui leur convenaient. Les objets reprirent leurs véritables dimensions et ne furent pas forcément, comme autrefois, peints en entier sur les châssis³. Servandoni se préoccupa également du rapport de la taille des personnages avec celle des pièces de sa décoration; il créa des obstacles aux acteurs afin que ceux-ci ne pussent s'ap-

de la *Pénélope moderne*, ou *Pénélope française* (cf. Parfaict, *Dict. des théâtres*, et le *Mercur*e de France, septembre 1728).

1. Pièce du cardinal de Richelieu, pour laquelle il avait fait construire la salle de spectacle du Palais-Royal.

2. Voir le décor de Bérain pour l'opéra de *Roland* reproduit ici. Les exemples pourraient être multipliés.

3. Cf. Moynet, *L'Envers du Théâtre*, Paris, 1874, p. 24 et suiv.

procher de certaines parties très en perspective, ce qui aurait choqué la vraisemblance. Avec ces améliorations essentielles, il en fit d'autres de second ordre : il employa les machines pivotantes, donnant l'illusion des chutes d'eau, les cristaux, les pierreries, les imitations de bas-relief en marbre et en bronze, et sut produire des effets d'incendie et de tempête avec une merveilleuse habileté.

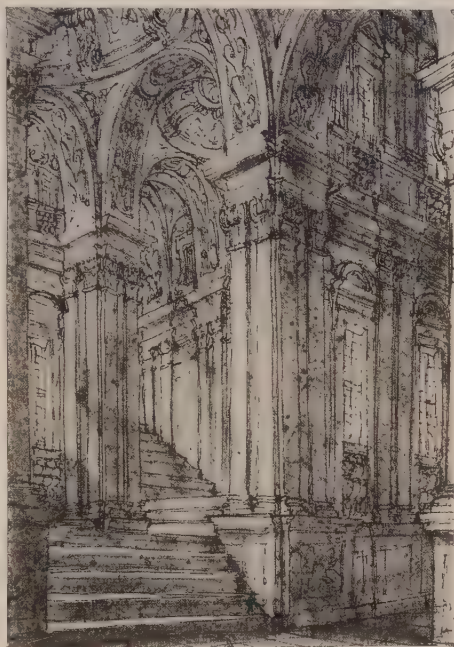
Les principes nouveaux appliqués par Servandoni eurent pour effet de donner au spectateur une impression de vérité et d'espace. Les dimensions de la scène, en hauteur, largeur et profondeur semblèrent avoir été considérablement agrandies. Le décor acquit un caractère de réalisme qu'il n'avait jamais eu.

Servandoni devait son talent de décorateur à ses connaissances d'architecte, de paysagiste, ainsi qu'à son tempérament d'Italien. Ce n'était point vainement qu'il avait étudié l'architecture ; ses palais, ses temples, ses colonnades auraient pu servir de modèle à des constructions réelles ; la critique insiste toujours sur la possibilité de leur exécution. Les

forêts, les jardins, les sites de ses décors ne sont autres que des tableaux agrandis, et nous retrouvons dans son habileté à faire sentir, au moyen de la dégradation des teintes, les différents plans d'une composition, le peintre émule de Pannini.

Quant à l'éclat, au brillant, à la richesse de ses œuvres, obtenues au moyen des pierres fausses, des marbres polychromes et des bronzes dorés, il les devait à l'Italie ; son instinct de Méridional le guidant très sûrement dans cette recherche de splendeur un peu clinquante qui convient si bien au théâtre.

Éblouir le public par quelque trouvaille ingénieuse plutôt que géniale, c'est ce que Servandoni sut faire avec un art consommé.



CROQUIS D'UN DÉCOR
DESSIN A LA PLUME ATTRIBUÉ A SERVANDONI
(Collection Destailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

On ne peut imaginer les raisons qui déterminèrent l'artiste, en dépit des succès obtenus, à abandonner ses fonctions. Pensa-t-il être moins contraint dans ses créations en ayant son propre spectacle? Était-il trop absorbé par ses multiples travaux, ou espéra-t-il réaliser de plus gros bénéfices dans une entreprise personnelle? Il est difficile de le savoir.

La retraite de Servandoni, fut une perte pour l'Académie Royale de musique. On le regretta. Boucher, malgré son grand talent, ne se donna aux fantaisies de la peinture théâtrale que par dilettantisme. Il ne fut jamais qu'un décorateur improvisé, n'ayant pas ce que Servandoni possédait au plus haut point : la science de l'architecture et de la perspective.

Une critique de 1748 établit un intéressant parallèle entre les deux artistes : « ... L'auteur des *Réflexions*¹ se trompe fort lorsqu'il croit que la qualité d'habile décorateur exclut, en quelque sorte, celle de bon architecte. Ces deux qualités, au contraire, ont ensemble une liaison nécessaire... En effet, un bon décorateur ne peut faire le moindre ouvrage qu'il n'en ait projeté les plans et les élévations; s'il prodigue les embellissements, et s'il sacrifie tout aux saillies de son imagination, bien loin d'occasionner cette belle illusion que l'on doit trouver dans le spectacle, il ne fera étalage que d'un peu de clinquant qui pourra plaire au public ignorant, mais qui ne charmera pas universellement tout le monde. On voit tous les jours de ces derniers exemples dans Monsieur Boucher. A-t-on rien vu de si brillant que sa décoration du Palais du Fleuve Sangar?... Mais quand on examine cette décoration, ne voit-on pas aisément qu'elle est d'un peintre qui s'est mêlé d'architecture, sans en comprendre les vrais principes? Aussi, en la comparant à une plus ancienne du sieur Servandoni qui a servi dans le même opéra pour la Galerie du Grand sacrificateur, quelle différence! quelle majesté dans cette dernière! Un bel ordre corinthien exécuté avec toute la régularité possible sur un beau plan, peu d'ornements, de beaux percés aux extrémités qui annoncent toute l'étendue du palais. Le tout semble être fait de peu de choses et d'une facile exécution. Une composition de ce genre fait reconnaître dans celui qui l'a imaginée un habile peintre et encore un plus habile architecte². »

La critique du Salon de 1750 se plaint de ne plus voir men-

1. Abbé Le Blanc, *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, etc., 1747.

2. Gougenot, *Lettre sur la peinture, la sculpture*, etc., 1748, p. 49-51.

tionner les œuvres de Servandoni et de l'oubli où il est tombé à l'Académie Royale de musique. Bien des années encore, et même



DÉCOR DE BÉRAIN POUR L'OPÉRA DE « ROLAND »
D'APRÈS LA GRAVURE DE J. DOLIVARS

après sa mort, on rappellera, à propos de décorations nouvelles, son habileté, tantôt louant l'artiste d'avoir égalé le peintre florentin, tantôt constatant que cet art est retombé dans la barbarie d'où il l'avait tiré.

SERVANDONI « IMPRESARIO »

Après dix ans d'efforts pour transformer la mise en scène à l'Académie Royale de musique, Servandoni sentit qu'il avait exécuté là tous les perfectionnements possibles. Laissant à d'autres le soin de continuer d'après ses principes la décoration de l'Opéra, il voulut, sur une scène moins restreinte, réaliser librement ses inventions les plus hardies. Toutes les salles de spectacle de Paris construites au cours du xvii^e siècle avaient eu pour prototype celle de *Mirame*. La Salle des Machines seule avait été conçue d'après un plan tout différent; la première, elle, affectait la forme en hémicycle. Toutefois, malgré de très réels avantages, on l'avait abandonnée dès 1671 à cause de sa mauvaise acoustique. Servandoni en obtint la concession en 1737 pour ses spectacles muets.

Pendant trois semaines, au moment de Pâques, à partir du dimanche de la Passion, les théâtres étaient fermés. Le public n'avait comme distraction que les « concerts spirituels » dont les interprètes étaient les artistes de l'Opéra. Servandoni jugea cette époque favorable pour introduire un divertissement nouveau. De 1738 à 1742, il donne au printemps de chaque année un spectacle de son invention : *La Représentation de Saint-Pierre de Rome*, *Pandore*, *La Descente d'Énée aux Enfers*, *Les Aventures d'Ulysse*, *Héro et Léandre*.

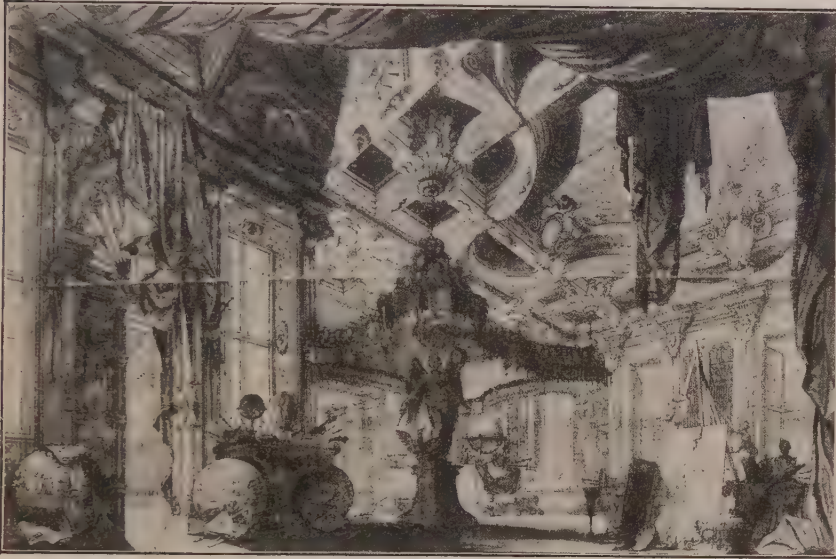
Où tant d'autres se seraient enrichis, Servandoni trouva le moyen de s'endetter. L'Intendance des Menus-Plaisirs combla les déficits, mais le surintendant des Bâtiments, mécontent des dégâts faits dans la Salle des Machines, obtint du roi la cessation des spectacles.

Ils reprirent douze ans après. De 1754 à 1758, *La Forêt enchantée*, *La Constance couronnée*, *Thamas-Kouli-Khan*, *Le Triomphe de l'Amour conjugal*, *La Chute des Anges rebelles*, se succédèrent. Mais de nouvelles dettes contractées par Servandoni, des craintes d'incendie qui n'étaient point sans fondement, les attaques réitérées de la critique, provoquèrent la faillite définitive de l'entreprise.

Dix brochures¹ publiées par Servandoni lui-même nous four-

1. Servandoni, *Description abrégée de l'église Saint-Pierre de Rome et de la Représentation de l'intérieur de cette église donnée à Paris, dans la salle des Machines des Thuilleries, aux mois de Mars et d'Avril 1738*, Paris, V^e Pissot, 1738, in-12 (Bibl. Nat., Vp 49341). — *Description du Spectacle de Pandore*, etc., Paris, V^e Pissot,

nissent de précieux renseignements sur ce qu'étaient ces divertissements nouveaux. L'Académie Royale de Musique avait le privilège exclusif de faire représenter des pièces chantées ou accompagnées d'orchestre, de faire exécuter des ballets. Servandoni en était donc réduit à un spectacle muet, sans musique, et même sans pantomime. Un seul art lui restait pour captiver l'attention de ses spectateurs : la peinture ; un seul interprète pour éveiller en eux des



DÉCOR REPRÉSENTANT L'INTÉRIEUR D'UN PALAIS DES SCIENCES ET DES ARTS
DESSIN A LA PLUME LAVÉ A L'ENCRE DE CHINE
ATTRIBUÉ A SERVANDONI
(Collection Destailleur, Cabinet des estampes, Paris.)

émotions : la lumière. C'est ainsi qu'il fut amené à réaliser le premier diorama.

1739, in-12 (B. N., Yth 4703) ; — *Description du Spectacle de la Descente d'Énée aux Enfers*, etc., Paris, V^e Pissot, 1740, in-12 (B. N., Yth 4695) ; — *Description du Spectacle des Aventures d'Ulysse à son retour du siège de Troie jusqu'à son arrivée à Ithaque, tiré de l'Odyssée d'Homère*, etc., Paris, Prault fils, 1741, in-8 (B. N., Yf 11 656) ; — *Spectacle de Héro et Léandre*, etc., Paris, V^e Pissot, 1742, in-8 (B. N., Yth 10 075) ; — *La Forêt enchantée, représentation tirée du poème italien de la Jérusalem délivrée, spectacle orné de machines, animé d'acteurs pantomimes et accompagné d'une musique de M. Geminiani qui en exprime les différentes actions*, etc., Paris, Ballard, 1754, in-8 (B. N., Yth 7448) ; — *Le Triomphe de l'Amour conjugal, spectacle orné de machines, animé d'acteurs, pantomimes, etc.*, Paris, Ballard, 1755, in-8 (B. N., Yth 17338) ; — *La Conquête du Mogol par Thomas-Kouli-Khan, roi de Perse et son triomphe*, etc., Paris, J. Chandon, 1756, in-8 (B. N., Yth 3918) ; — *Description du Spectacle de la Constance couronnée, exécuté pour la première fois sur le*

« Pourquoi la peinture », dit-il, « n'aspirerait-elle pas à la gloire de faire oublier quelques instants ses sœurs, la musique et la poésie, de recueillir sans les partager les applaudissements flatteurs d'une nation éclairée sur les arts qui contribuent tous à sa gloire et à ses plaisirs ? » Et il la définit ainsi : « une poésie qui parle aux yeux ». Il débute avec la représentation de l'intérieur de l'église Saint-Pierre de Rome. Dans la brochure qu'il publie, en 1738, il expose les raisons qui l'ont déterminé à choisir un semblable sujet ; la principale est celle-ci : faire connaître à ceux qui ne peuvent aller en Italie, mieux que par des plans et des dessins, la célèbre basilique. Tous les progrès accomplis, signalés en parlant du décor de l'opéra sont mis en œuvre ici et nous avons cette fois mieux qu'une gravure pour nous rendre compte de ce que fut le spectacle. Servandoni nous avertissait lui-même qu'« afin de retrouver les couleurs des marbres et l'effet des ornemens, il s'est servi d'un tableau que M. le cardinal de Polignac a bien voulu lui confier et que cette Éminence a fait faire à Rome dans l'église de Saint-Pierre même par le sieur J. P. Pannini... » La toile est au Louvre. Elle correspond exactement à la description que fait Servandoni de sa représentation, dont elle peut réellement nous donner un aperçu. On voit la grande nef, l'autel surmonté du baldaquin de Bernini ; des personnages disséminés animent l'intérieur du monument. L'idée de mêler des figures à sa décoration fut suggérée peut-être à Servandoni par le tableau du maître italien ; il essaya de rendre également l'éclairage discret répandu sur la toile. Le comte de Luynes, qui n'admire pas sans restriction le spectacle, reconnaît que « le jour est parfaitement bien imité. Un très grand nombre de lampions, placés avec art, donnent l'idée du jour tranquille d'une église. » Si le public accueillit favorablement l'invention du décorateur, quelques critiques l'attaquèrent violemment : il y eut entre Bachaumont et un « amy de Monsieur Servandony » un échange de pamphlets bien déplacé à propos d'un événement aussi mince. Ces discussions ne méritent pas qu'on s'y arrête. Le seul reproche sensé à faire au spectacle était le manque de variété. Servandoni eut le sentiment très net de ce défaut et y fit allusion à différentes reprises : « Un seul objet dont les parties sont en repos ne peut contenter que les gens de

grand théâtre du palais des Tuilleries, etc., V^e Delormel, 1737, in-8 (B. N., Yf 4645) ; — Description du Spectacle de la chute des Anges rebelles, sujet tiré du poème du Paradis Perdu de Milton, exécuté pour la première fois sur le grand théâtre de la salle des Machines, etc., Paris, Sébastien Jorry, in-8, 1738 (B. N., Yf 11634).

l'art ou quelques curieux attentifs à la parfaite conformité de la copie avec le modèle, à l'adresse de l'optique, à l'exactitude des proportions, à la justesse de la perspective : c'est l'unique effet que pouvait produire la représentation de Saint-Pierre de Rome. »

Il fallait donc se renouveler et, sans aller contre les privilèges de l'Académie Royale de musique, animer le spectacle par une sorte d'action, « choisir un sujet susceptible de tout ce que la variété et le mouvement peuvent fournir à la fois de plus noble et



INTÉRIEUR DE SAINT-PIERRE DE ROME, PAR G.-P. PANNINI

(Musée du Louvre.)

de plus agréable. » Il emprunte alors à la mythologie un de ces récits merveilleux, propre à un grand déploiement de décorations théâtrales, celui de la légende de Pandore tirée de la 3^e ode d'Horace, qui devient l'objet d'un deuxième spectacle. Servandoni a déjà dépassé de beaucoup son programme initial : le monde sortant du chaos, au bruit du tonnerre et aux lueurs des éclairs, l'Olympe où trônent les dieux apparaissant dans sa splendeur, les ténèbres succédant à cette lumineuse vision après que Pandore eut ouvert la boîte fatale : tels sont les tableaux qui se déroulent éblouissants comme une féerie. « Pour animer et pour enrichir cette représentation », dit Servandoni, « on a employé tout ce que l'architecture, la peinture et les mécaniques ont pu fournir au sujet qu'on s'était proposé ». Point d'acteurs proprement dits encore ; quelques

figurants mêlés à beaucoup de personnages peints « de relief ».

Se rendant très bien compte que la vie de pareilles pièces est due surtout aux grands effets lumineux, Servandoni, dans la *Descente d'Énée aux Enfers*, avertit son public qu'il a choisi le sujet « fournissant les contrastes les plus marqués, occasionnant de rapides passages des ténèbres à la lumière, de l'épouvante au plaisir, du terrible au gracieux, surprises qui font les situations d'un spectacle muet ». La division en scènes apparaît; les personnages ne forment plus simplement des sortes de tableaux vivants, mais agissent. Avec les *Aventures d'Ulysse*, un nouvel élément entre dans la composition du drame, les mimes : Servandoni se vante d'avoir ressuscité une forme de l'art et d'avoir « renouvelé et introduit dans la capitale d'une nation rivale à tant de titres et de Rome et d'Athènes, le goût d'un spectacle si vanté dans l'antiquité et qui avait été négligé depuis plusieurs siècles ». *Héro et Léandre* est une véritable tragédie sans paroles, dont l'action est simple, l'intérêt concentré, « où tous les sentiments de surprise, d'admiration, de respect, de tendresse, sont tracés autant qu'il est possible par les gestes et les attitudes des acteurs »; elle se déroule au milieu de beaux décors.

Mais, lorsqu'en 1754 Servandoni reprend ses représentations, le spectacle s'enrichit encore d'un autre élément : l'orchestre accompagne le jeu des mimes. Le libretto du *Triomphe de l'Amour conjugal* donne un aperçu de ce qu'était cette symphonie. « Après une ouverture aussi brillante que bruyante annonçant la grandeur du sujet », une première et très courte phrase exprime « l'enthousiasme du grand prêtre à l'autel »; une deuxième accompagne le défilé des prêtres; une troisième, l'arrivée d'Alceste et d'Admète. Le premier acte se compose ainsi de douze motifs dont chacun souligne les gestes les plus significatifs des acteurs, traduit les sentiments qui les agitent. La *Forêt enchantée*, la *Conquête de Mogol*, la *Constance couronnée* et la *Chute des Anges rebelles* furent exécutées comme le *Triomphe de l'Amour conjugal*, accompagnées de musique instrumentale. Ce sont, d'après le marquis d'Argenson : « des opéras en pantomimes dans un cadre de décorations magnifiques ».

Les opinions des contemporains sur les spectacles de Servandoni sont très diverses et très contradictoires. Si la valeur d'une œuvre théâtrale se mesurait uniquement au nombre de spectateurs qu'elle attire, il faudrait admettre incontestablement celle des pièces de Servandoni, car l'affluence fut toujours considérable à la Salle des

Machines; nous en avons des témoignages. Mais, d'autre part, les observations de la critique sont intéressantes à examiner.

Le *Mercur*, qui avait donné de si complètes descriptions des décors exécutés par le peintre à l'Académie Royale de musique, reste à peu près muet sur les spectacles des Tuileries. En revanche Grimm ne s'en occupe que trop. La *Forêt enchantée* excite l'esprit railleur du critique allemand : la musique de Geminiani est, selon lui, détestable; le jeu des mimes, d'une médiocrité honteuse. Le merveilleux est du domaine seul du poète épique; à vouloir réaliser



FÊTE DONNÉE SUR LA SEINE EN 1730 POUR LA NAISSANCE DU DAUPHIN
GRAVURE DE DUMONT

ses fantaisies on tombe dans la puérité. Les « monstres épouvantables » du Tasse ne sont que des « spectres estropiés », ses « torrents de flamme » que des « étincelles de feu », les « murailles embrasées de la ville » que « des cartons mal arrangés ». D'autre part, Fréron, dans l'*Année littéraire*, loue Servandoni de l'art avec lequel il a su resserrer le sujet pour en faire un poème régulier qui a son exposition, son nœud et son dénouement. En 1737, la même feuille donne un compte rendu favorable de la *Constance couronnée*. Grimm se montre de plus en plus mordant vis-à-vis des spectacles des Tuileries. Les louanges trop complaisantes des journaux l'irritent contre le peintre-décorateur : c'est alors un déchaînement de sarcasmes que rien n'arrête. L'échec de la *Chute des Anges rebelles* fut fatal à

l'entreprise. Le *Journal encyclopédique* rejette la faute de l'insuccès sur les entrepreneurs : « L'esprit d'économie et peut-être un peu l'amour-propre qui a fait qu'ils n'ont point voulu s'astreindre au plan qu'on leur avait tracé, d'après Milton, ont tout gâté. »

Entre les critiques spirituelles, mais injustes, de Grimm, et celles la plupart du temps servilement flatteuses, de ses contradicteurs, il est très délicat de se faire une opinion. Grimm nourrissait deux partis pris très réels et fort peu dissimulés : l'un contre Servandoni, l'autre contre notre théâtre en général et l'opéra en particulier, « ce faux genre où rien ne rappelle la nature, dont les acteurs sont des êtres surnaturels, ombres, génies ou fées ». Il se méprit totalement sur la portée de l'œuvre de Servandoni. Évidemment, les spectacles des Tuileries avaient quelque chose de puéril, leur intérêt principal résidait dans la beauté artistique du décor et la puissance de l'illusion produite grâce à la perspective et à l'éclairage. N'oublions pas que le point de départ de Servandoni est une pure décoration animée par des jeux de lumière, un diorama. La *Représentation de Saint-Pierre de Rome*, seule, possède absolument ce caractère. Le peintre, cédant au goût du public, fut amené à modifier son premier programme en introduisant successivement des figurants, des mimes, de la musique orchestrale, mais ces éléments étaient secondaires, et ce n'est pas sur leur valeur plus ou moins discutable qu'il faut apprécier le talent de Servandoni. Grimm, en appliquant, pour juger les spectacles de la salle des Machines, les règles d'art qui régissent la tragédie classique, a fait totalement fausse route.

Lorsqu'il critique la mise en scène, il est également difficile de partager ses opinions. Comment Servandoni, créateur d'un nouveau système de décors à l'Académie Royale de musique, aurait-il commis les fautes qu'il avait su rectifier ? Or, c'est exactement ce que lui reproche Grimm en maints passages. L'échec final de l'invention de Servandoni semble toutefois donner raison à son adversaire. Cet échec est très explicable : l'artiste vieilli, accaparé par la cour de Saxe, confia, dans les dernières années, à des décorateurs de second ordre, incapables de le remplacer, la majeure partie d'une entreprise que seule son inépuisable ingéniosité pouvait soutenir.

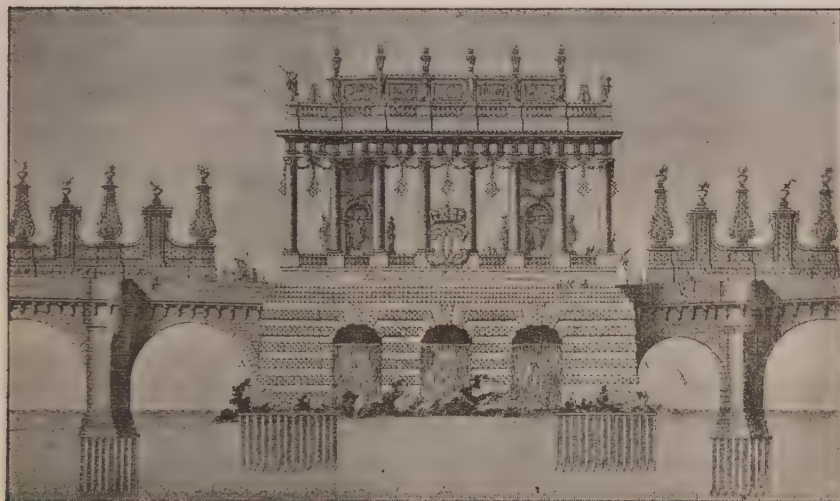
SERVANDONI ORDONNATEUR DE FÊTES

Palissot de Montenoy attribue à Servandoni l'organisation de onze fêtes : les unes publiques dont le théâtre furent les rues, les

places ou les fleuves des villes; les autres plus intimes données en des hôtels particuliers ou des parcs. Certaines même ont eu ce double caractère et se sont composées d'une réjouissance populaire suivie d'une réception privée.

Toutes les fêtes inventées par Servandoni ne sont point d'un égal intérêt. Nous laisserons à dessein de côté celles commandées par la duchesse du Maine, Samuel Bernard, la ville de Bordeaux et beaucoup d'autres encore, car rien dans leur conception n'est très nouveau ni très typique.

Originales et brillantes à la fois furent, au contraire, les deux



TEMPLE DE L'HYMEN A LA FÊTE DONNÉE POUR LE MARIAGE
DE MADAME ÉLISABETH EN 1739
GRAVURE DE J.-F. BLONDEL

réjouissances organisées, la première lorsque le Dauphin vint au monde, la deuxième en 1739, pour le mariage de Madame Élisabeth, fille aînée de Louis XV. Servandoni eut l'heureuse idée, en ces deux circonstances, d'utiliser la Seine, qui lui fournit — fait unique dans toute sa carrière d'artiste — un théâtre d'assez vastes proportions pour ses décorations monumentales.

Sa Majesté Catholique, à l'occasion de la naissance d'un héritier, « voulant exprimer avec pompe dans la capitale du Royaume ses tendres sentiments pour le roi son neveu et mêler sa joie avec celle de toute la France », chargea les ministres plénipotentiaires, Monsieur de Barranechea et le marquis de Santa-Cruz, de donner une fête à Paris. Le duc de Bouillon offrit gracieusement aux ambas-

sadeurs de Philippe V, pour y entretenir leurs invités, son hôtel situé quai des Théatins¹ qui constitua, nous dit le *Mercure*, le centre du spectacle, favorisé par une splendide nuit d'hiver.

Massé sur les rives ou dans les bateaux qui sillonnaient le fleuve, le peuple put jouir de l'illumination aussi bien que les nobles convives des grands d'Espagne placés dans la galerie de l'hôtel de Bouillon et « sur les terrasses et amphithéâtres qui s'y joignaient, parés d'habits neufs et magnifiques ». Puis l'illustre compagnie assista, dans les salons où l'on avait dressé un théâtre, à la représentation d'une pastorale de De la Serre suivie d'un festin, d'un concert et d'un bal².

Servandoni s'était principalement occupé de la décoration de la Seine. Au milieu, partageant la rivière en deux zones qui figuraient, du côté de l'hôtel de Bouillon, l'Espagne, du côté du Louvre, la France, d'énormes monticules rocheux représentaient les Pyrénées. Toute une végétation de plantes et d'arbustes couvraient ces montagnes, frontières des deux grands royaumes; autour de l'îlot pittoresque s'ébattaient des tritons, des néréides et autres dieux marins. En amont et en aval, du centre d'un parterres bordé d'ifs, d'orangers chargés de leurs fruits s'élevaient deux statues de Fleuves³ : le Guadalquivir, avec un lion, regardant le quai des Théatins; la Seine avec un coq, faisant face au Louvre : plusieurs plates-bandes également ornées d'arbres et de fleurs méridionales les encadraient et donnaient à la rivière l'aspect d'un grand jardin. Entre ces terrasses se trouvaient deux gondoles affectant la forme d'un petit temple octogone orné de guirlandes de fleurs et de lustres de cristal où se tenait un orchestre. Aux quatre angles de ce parterre étincelant étaient des tours illuminées d'où l'on tira le feu d'artifice.

1. Maintenant quai Voltaire.

2. Cf. Abbé Langlet du Fresnoy, *Description de la fête et du feu d'artifice qui doit être tiré à Paris sur la rivière au sujet de la naissance de Monseigneur le Dauphin par ordre de S. M. C. Philippe V et par les soins de Leurs Excellences M. le Marquis de Santa-Cruz et de Barranechea...* le 24 janvier 1730, Paris, chez Pierre Gaudouin, quai des Augustins, in-4, — et *Mercure de France*, février 1730.

3. On lisait en lettres d'or sur l'urne du Guadalquivir ces deux vers d'Ovide :

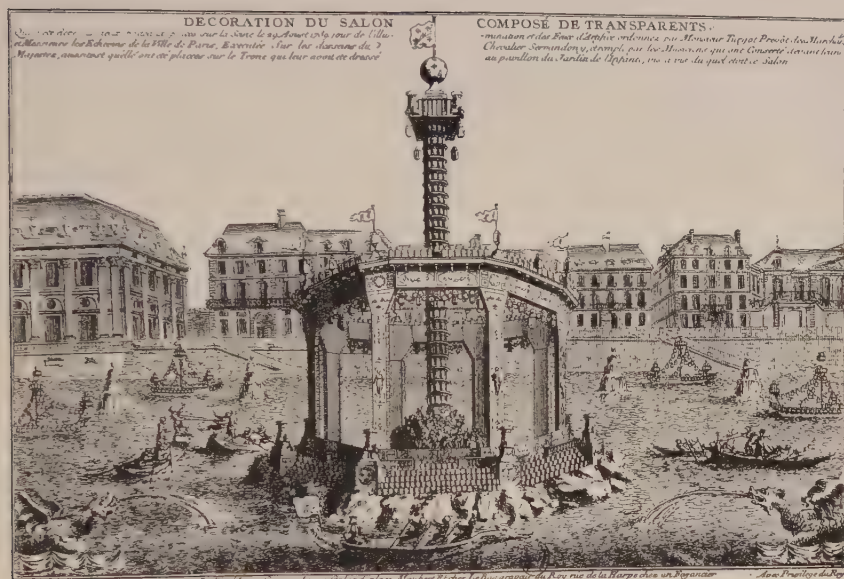
*Non illo melior quisquam, nec amantior æqui
Rex fuit aut illa reverentior ulla Dearum.*

et sur l'urne de la Seine ces vers de Tibulle :

*Et longe ante alias omnes mitissima Mater
Isque pater, quo non alter amabilior.*

Cette décoration n'avait point été conçue comme un simple panorama, mais pareille à un spectacle divisé en plusieurs actes.

Le signal donné, partirent des tours, fusées et gerbes de toutes sortes; puis, sur la rivière commença le combat des douze monstres marins, « tous différens, » dit le *Mercure*, « figurez sur autant de bateaux de vingt pieds de long, d'où l'on vit sortir une grande quantité de serpentaux, des grenades... et autres artifices qui plongeaient dans la rivière et qui en ressortaient avec une extrême



KIOSQUE POUR L'ORCHESTRE A LA FÊTE DONNÉE SUR LA SEINE POUR LE MARIAGE
DE MADAME ÉLISABETH EN 1739
GRAVURE ANONYME ÉDITÉE CHEZ LE BAS

vitesse ». Les Pyrénées s'embrasèrent alors, apparaissant au milieu du fleuve semblables à des montagnes de feu.

Le troisième acte du spectacle se passa de nouveau sur la Seine : « dauphins brillants qui s'élevaient des eaux puis s'y replongeaient et mille autres figures animées et éclatantes, gerbes flottant sur des plateaux qui faisaient un agréable contraste par leur état paisible avec la vivacité... des autres artifices ».

Enfin du centre des deux monts jaillit une lumière : le soleil apparut portant autour de son disque ces mots d'Ovide : *Nubila disjecit*. Un arc-en-ciel « avec ses couleurs naturelles » et la « déesse Isis au-dessus », symbole du traité d'alliance conclu depuis peu entre la France et l'Espagne, réunit les sommets extrêmes des Pyrénées et

l'on put y lire l'inscription lumineuse : *Æterna stat Concordia Regum*.

Dix ans après, Madame Élisabeth épousait l'infant Don Philippe. Les prévôts des marchands et les échevins de la ville de Paris décidèrent, avec l'assentissement du roi¹, de célébrer cet événement par une réjouissance publique. Servandoni, choisi de nouveau comme organisateur, reprend l'idée de la fête donnée par les ambassadeurs d'Espagne, mais la développe avec magnificence.

Au lieu de localiser son spectacle sur une partie restreinte de la Seine, il utilise la naumachie formée par le fleuve entre le Pont-Neuf et le pont Royal, « vaste espace bordé de quais spacieux et de superbes édifices, qui réunis ensemble sont capables de contenir un peuple innombrable : « Quel amphithéâtre renommé chez les Romains », dit Servandoni, « pourrait être comparé à celui que l'art en cette occasion semble n'avoir emprunté que de la nature, ou plutôt que l'art s'était préparé à lui-même sans savoir à quel précieux usage il devait le destiner un jour? Ni celui de Vérone, ni celui de Nîmes, ni le fameux Colisée de Vespasien ne peuvent entrer en comparaison ni pour le nombre des spectateurs, ni pour la richesse et la variété des édifices². »

Sur la terrasse où est érigée la statue du roi Henri IV et qui sépare en deux le Pont-Neuf, il plaça le temple de l'Hymen, composé d'un seul ordre de colonnes doriques; au-dessus de l'entablement se trouvait une balustrade coupée de piédestaux supportant des statues; enfin, un socle formé de compartiments ornés de bas-reliefs et surmonté de douze vases couronnait l'édifice³. De chaque côté s'élevaient, le long des parapets du Pont-Neuf, trente-six pyramides d'inégale hauteur, décorées, elles aussi, de vases à leurs sommets. En face du balcon préparé pour le roi, et au milieu de la Seine, avait été placé le temple octogone d'Apollon destiné à contenir l'orchestre de cent soixante musiciens qui, sous la conduite de Rebel de Francœur, jouèrent pendant toute la durée du spectacle. Des monstres de toutes sortes étaient disséminés entre ce kiosque et les ponts.

Une joute brillante commença la fête; la nuit tombée, le temple

1. Arch. Nat., O¹83, fol. 295 : lettre du Roi à la Ville.

2. Bibl. de l'Arsenal, ms. 2757 : *Mémoire présenté à Messieurs de la Ville avec le mémoire des Avances du sieur Servandoni à l'occasion de la fête donnée sur la Rivière pour le mariage de Madame Première de France*.

3. Cf. Blondel, *Description des fêtes données par la Ville de Paris à l'occasion du mariage de Madame Louise Élisabeth de France et de Don Philippe, Infant d'Espagne les 29 et 30 août 1739*, Paris, 1740, gr. in-fol., 13 pl., et *Mercure de France*, septembre 1739, t. II.

de l'Hymen s'illumina d'abord, ainsi que le parapet du Pont-Neuf ; puis quatre-vingts petits bâtiments de formes différentes, dont les mâts et les cordages étaient ornés de verres de couleurs, firent leur entrée dans la Naumachie : après de savantes évolutions, la brillante flottille s'aligna le long des deux rives, apportant un contingent de plus de dix mille lumières à la décoration de la Seine, qui dut avoir alors un féerique aspect : « Un peuple innombrable répandu sur le pavé et pressé comme au parterre de la Comédie, sur les échafauts, aux fenêtres, aux balcons et sur les terrasses richement et



FÊTE DONNÉE SUR LA SEINE POUR LE MARIAGE DE MADAME ÉLISABETH EN 1739
GRAVURE DE J.-F. BLONDEL

ingénieusement ornées, se joignant à la variété des couleurs des habits et à la parure recherchée et brillante des hommes et des femmes,... faisait un coup d'œil dont la vue était également frappée d'étonnement et d'admiration¹. »

Du Pont-Neuf partirent les premiers artifices : trois cents fusées, des gerbes, puis un grand soleil fixe au-dessous duquel apparurent les chiffres, enlacés et surmontés d'une couronne, des fiancés royaux. Un combat de dragons s'était engagé ; la surface du fleuve s'éclaira de jets et de cascades lumineuses qui, sortant de l'eau, semblaient de nouveau s'y déverser : le feu se termina par un immense bouquet tiré de trois points du Pont-Neuf, accompagné d'une salve d'artillerie.

1. *Mercur de France*, septembre 1739, t. II.

Ces deux fêtes organisées par Servandoni furent très appréciées des contemporains. D'après le *Mercure*, les réjouissances du mariage de Madame Première n'avaient eu d'égales en magnificence que celles données en 1615 lorsque la fille aînée de Henri IV épousa le roi d'Espagne. Barbier trouve que les décorations et le spectacle offerts par la Ville au roi surpassaient toutes les autres ayant eu lieu à l'occasion du même événement ; « la position en était extrêmement avantageuse... et rien de plus galant que les bateaux qui se promenaient des deux côtés de la rivière.... figurés en petits navires ». Frézier, dans son *Traité des feux d'artifice*¹, fait de ce spectacle une critique toute à la louange de l'inventeur.

Imagination fébrile, Servandoni fut irrésistiblement entraîné vers cette forme de l'art où les œuvres sitôt que conçues peuvent être réalisées : la décoration. Temples et palais, colonnades et portiques, demeures des dieux ou des rois s'élevant comme par magie, consolèrent sans doute l'architecte de très amples projets² qui, à son grand déplaisir, ne furent jamais exécutés.

Servandoni fut avant tout un décorateur ; non point seulement parce que ses travaux de décoration dépassent en nombre ceux d'architecture, mais parce que, comme architecte, il resta essentiellement décorateur. Exemple décisif : le grand portail de Saint-Sulpice ; l'œuvre est théâtrale, vise à l'effet, ses vastes proportions seules rachètent la médiocrité du style, la pauvreté des ornements, son illogisme par rapport au monument qu'elle annonce et l'étude qu'on en pourrait faire n'ajouterait guère³, semble-t-il, à notre connaissance de l'artiste.

JEANNE BOUCHÉ

1. *Traité des feux d'artifice pour les spectacles*, Paris, Joubert, 1747, in-8.

2. La place Saint-Sulpice, qui fut amorcée, et la place Louis XV, dont il fit les plans ; pour cette dernière place on lui préféra Gabriel.

L'ACADÉMIE DE PARME ET SES CONCOURS

A LA FIN DU XVIII^e SIÈCLE



Il existe à Parme, dans la première salle de la Pinacothèque, une série de tableaux qui frappent le visiteur par l'uniformité de leur taille et la monotonie de leur style : ce sont les œuvres couronnées par l'Académie de Parme. Quelques toiles sont justement demeurées en exil dans un réduit de cette immense bâtisse inachevée qu'est la Pilotta parmésane, monument de la grandeur et de la décadence des Farnèse¹.

Nous avons cru de quelque intérêt la confrontation de ces œuvres avec les renseignements fournis par les registres de l'Académie conservés au *Real Istituto di Belle Arti*. On assiste à la vie tout ensemble ambitieuse et modeste de cette Académie, et l'on constate par des exemples multiples la suprématie de l'art français au xviii^e siècle.

I

Ce fut en décembre 1757 que Philippe I^{er}, infant d'Espagne et duc de Parme², fonda cette Académie dont, au début de 1758, il approuvait la constitution. Comment Philippe I^{er} conçut-il l'idée d'établir dans un duché si menu une Académie de peinture,

1. Grâce à l'obligeante amabilité de M. Laudodeo Testi, directeur de la Pinacothèque, nous avons pu voir de près les tableaux exposés et retourner les cadres de la réserve.

2. L'étude la plus complète qui ait été consacrée à Philippe I^{er} est celle de M. C. Stryienski, *Le Gendre de Louis XV*, Paris, s. d. (1904), in-8 ; mais c'est à peine s'il accorde une dizaine de lignes à l'Académie (p. 394).

sculpture et architecture, et pourquoi s'avisa-t-il, par un concours international, de lui 'gagner une gloire où la République des Arts qu'elle gouvernait paraissait elle-même incapable d'aspirer? Don Philippe semblait alors un fils de famille mal établi : frère du roi d'Espagne et du roi de Naples, gendre du roi de France, il n'avait au traité d'Aix-la-Chapelle obtenu ce duché que pour le consoler de n'être rien dans une maison où chacun prétendait à tout. Néanmoins l'Infant voulut jouer le monarque au petit pied, et sa femme, qui unissait aux souvenirs de Versailles les leçons d'Élisabeth Farnèse, ne laissait pas de l'y encourager. Mais que faire? Les ambitions politiques lui étaient interdites : Louis XV n'avait-il pas déclaré : « L'Infant doit chercher sa principale sûreté dans une administration prudente et économe »? Trop faible pour songer aux conquêtes, trop futile pour penser aux réformes, l'Infant avait assez d'orgueil pour viser à la magnificence. Il réalisa si bien son vœu, qu'il ne sut plus un matin comment payer ses dettes. Don Philippe recourut à son beau-père; mais le roi de France, noblement, ne voulut pas faire au roi d'Espagne l'injure de soutenir en son lieu un prince de sa maison. Ferdinand eût souhaité moins de délicatesse, et les dignes conseils de Louis XV ne le décidèrent qu'en 1754 « à augmenter par des bienfaits en argent les revenus de l'Infant »¹. Don Philippe se vit assurer une pension de 225 000 livres. Il crut alors pouvoir revenir à ses habitudes. De la politique de magnificence, la protection des arts était un des attributs. Don Philippe ne descendait-il pas de Louis XIV? Et son frère, le roi d'Espagne, ne venait-il pas, en 1752, de fonder l'Académie des nobles arts de San Fernando comme son autre frère, le roi de Naples, en 1755, celle de San Carlo? La mode était aux Académies : Don Philippe voulut que Parme eût la sienne².

Cette Académie, comme toutes les Académies de cette époque, était à la fois une école d'artistes à former et un cénacle d'artistes arrivés. Son activité académique fut minime. Parfois dans cette ville qui s'enorgueillissait des coupes du Dôme de Saint-Domi-

1. *Recueil des Instructions*..... t. X : *Parme*, par J. Reinach, p. 186 et 203.

2. Peut-être — mais ce n'est qu'une hypothèse — son premier peintre Giuseppe Baldighi ne fut-il pas étranger à cette décision. Baldighi avait été récemment agréé à l'Académie de peinture de Paris avec une *Charité romaine* et en « avait reçu des marques d'affection. » (*Procès-verbaux de l'Académie*, t. VII, p. 13.) Ceci se passait en 1756 et ce fut cette année-là que l'Infant témoigna de son projet. Premier peintre, Baldighi n'espéra-t-il pas jouer à Parme le rôle qu'à Paris Coypel avait tenu?

nique, de la *Madone de saint Jérôme* et du *Repos en Égypte*, quelque noble Parmesan, persuadé que ses aïeux ne pouvaient lui avoir légué que des Corrège, présentait une vieille toile à l'Académie qui répondait prudemment : « Scuola del Correggio ». Ou bien on la priaît de juger les concours ouverts pour la construction d'un monument public, comme la façade de Saint-Augustin de Plaisance en 1783¹. L'Académie donnait son avis à celle de Venise sur le temps à accorder à l'étude du nu. C'était un autre soin que celui d'assurer la perpétuité de ce collège par des cooptations et sa renommée par le choix d'académiciens d'honneur².

L'Infant ne voulut rien négliger pour que l'école prospérât. C'était un axiome de l'esthétique contemporaine que seule l'imitation des maîtres était capable de former un talent. A l'exemple de Benoît XIV qui avait proposé pour modèles aux disciples de l'Académie de Saint-Luc les tableaux de la Galerie des Conservateurs, Don Philippe, en 1758, ordonnait le transport d'un Corrège dans une salle de l'Académie³. Mengs ne divinisait-il pas le Corrège avec Raphaël et le Titien et n'envoyait-il pas ses élèves adorer à Parme cette troisième personne de la Trinité picturale⁴? L'antique commençait aussi à s'imposer ; dans toute l'Europe se constituaient des collections de moulages. Don Philippe voulut en posséder une ; mais comment concilier ses désirs avec ses finances ? Don Philippe se souvint que son beau-père entretenait à Rome une Académie qui possédait des matrices et obtenait du pape ses petites entrées au Capitole comme au Belvédère. L'Infante écrivit une lettre où elle demandait à son père le *Laocoon*, l'*Apollon*, le *Torse antique*, le *Gladiateur* et l'*Hermaphrodite Borghèse*, l'*Hercule* et la *Flore Farnèse*, etc. Cochin concluait : « Il paraît clairement que l'intention de Madame Infante est que le Roy fasse la dépense de faire mouler à Rome les figures désignées et lui fasse don des moules. L'amour que le Roy a pour sa famille ne donne point lieu de douter qu'il ne se porte volontiers à lui faire ce présent⁵. » Stainville fut

1. *Memorie per le Belle Arti*, 1783, t. I, p. LXXXII.

2. A cette dernière catégorie appartenaient les artistes qui ne résidaient pas à Parme : tels, en 1784, Cristoph Unterperger (*Giornale delle Belle Arti*, 1784, t. I, p. 277), en 1787 Giuseppe Galimberti de Verceil, Franc. Fontanesi, architecte florentin, Guy Head, de Londres, Daniel du Pré, d'Amsterdam, etc. (*ibidem*, 1787, t. IV, p. 249).

3. Lettre de F. Algarotti à Zanetti, dans Bottari, *Raccolta di lettere*, t. VII, p. 419.

4. Mengs, *Œuvres*, édition de Milan, t. II, p. 287 et 296.

5. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1903, t. XIX, p. 413.

chargé d'obtenir à Rome du pape et du prince Borghèse les permissions nécessaires¹. Les élèves allaient pouvoir travailler.

II

Don Philippe trouva que c'était peu d'offrir des modèles aux jeunes artistes, si l'on n'excitait point leur émulation. Alors qu'à Paris ne prenaient part aux concours que les élèves de l'Académie, alors qu'à Rome les distributions des prix réunissaient sur le Capitole, une fois seulement tous les quatre ans, artistes, cardinaux et bergers d'Arcadie, Philippe prétendit que chaque année fussent proclamés à Parme les lauréats d'épreuves internationales. Si le bas-relief, le dessin, la composition étaient réservés aux élèves de l'Académie, peintres et architectes de tous pays pouvaient espérer gagner une récompense. Dès 1760 les prix furent attribués, mais le succès ne répondit pas à l'attente. Ce ne furent guère, à l'origine, que des Italiens qui se présentèrent. En 1767 il n'y eut même pas de concours. En 1770 les étrangers parurent plus nombreux ; pour les encourager l'Académie émettait un règlement : le prix serait une médaille d'or de cinq onces ; les tableaux primés resteraient propriété de l'Académie, les autres seraient renvoyés à ses frais. Les artistes répondirent à cet appel, et le 27 juin, jour de la distribution des prix, l'Académie exprima sa satisfaction. Afin qu'aucun obstacle n'arrêtât les concurrents étrangers, elle décida, en 1772, de payer le port de leurs tableaux à l'aller comme au retour. Il ne s'agissait que des peintres ; l'Académie n'avait-elle pas étendu sa générosité jusqu'aux architectes ? Est-ce pour protester qu'aucun étranger n'envoya de projets ? L'Académie s'en lamenta. En 1773 ce fut bien pis, les peintres imitèrent les architectes. Elle se plaignit de la misère des temps et, déclarant en décadence la peinture dont elle célébrait les progrès deux ans auparavant, compara la paresse des jeunes gens à l'activité des Mécènes ; toujours généreuse, elle décida pourtant, afin de réveiller le zèle, de doubler la valeur des prix. Les concurrents néanmoins ne se multiplièrent qu'à partir de 1780 ; jusqu'en 1790 ce fut l'âge d'or de l'Académie. En 1786 il y eut vingt-quatre architectes ; en 1787 et 1788 une dizaine de peintres, et il semble que les registres ne nous aient pas conservé tous les noms².

1. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XI, n° 5171.

2. Le correspondant à Parme du *Giornale delle Belle Arti* (t. IV, p. 207) signale

Les listes que nous relevons dans ces volumes sont fort précieuses. Elles nous apprennent l'existence d'artistes inconnus, nous disent quelle était leur nation, quels étaient leurs maîtres. Parmi les étrangers, les plus nombreux sont manifestement les Français. Quelques-uns étaient élèves de l'Académie de Parme, comme Cousinet¹ (1773²), ou de l'Académie de Turin comme Jacques Berger³, mais la majorité, comme le prouvent les registres, vivait à Rome : ainsi Antoine Gibelin, élève du sieur Coste, professeur à l'Académie de Marseille, ou Pierre Duhallas, Parisien, élève de « Boizeau » (1772) ou Joseph Benasde, autre Parisien (1785), Fleury-Epinat, de Lyon, élève de David, et Pierre Borel, de Paris, élève de Monet (1787) ; tels encore J.-B. Amiot, de Paris, élève de Vien (1789), Sallot, Parisien, élève de Doyen et Tillerand, qualifié simplement d'étudiant à Rome. Les architectes sont encore plus nombreux que les peintres : en 1785, sur vingt et un concurrents une dizaine sont Français. L'un, François Jourdan, était élève de Petitot à l'Académie de Parme (1770) ; d'autres étaient pensionnaires de l'Académie de France à Rome : ainsi Poyet⁴, élève de Duwailly (1771), Auguste Chevallier de Saint-Hubert⁵, élève de Radet (1778 et 1780), Desprez⁶, élève de Barrier, architecte contrôleur des fabriques de l'arsenal de Paris (1785)⁷, né en 1764 et arrivé à Rome en 1788. Nous pouvons donc

des envois qui ne figurent pas aux délibérations. La cause en est sans doute que ces artistes n'ont pas traité le sujet proposé. En 1787, ce sujet était *Apelle et Campaspe* ; Le Roy de Chantilly, élève de Peyre, qui nous sera connu aussi comme architecte, expédie un *Antoine montrant au sénat la toge ensanglantée de César*. Allait, de Rouen, autre architecte, donne un *Hercule tuant le Centaure*.

1. Cf. sur lui : Dussieux, *Les artistes français à l'étranger*, p. 453. Dussieux ne cite à Parme que très peu d'artistes français, aussi avons-nous cru intéressant de donner la plupart des noms. Beaucoup sont à peu près inconnus.

2. La date entre parenthèses indique l'année où nous avons pris le renseignement dans les registres de l'Académie.

3. Berger était de Chambéry, donc Savoyard ; c'est ce qui explique qu'il soit allé étudier à Turin, sous Laurent Pécheux, premier peintre du roi de Sardaigne.

4. Poyet, prix de Rome en 1768 (cf. Lance, *Dictionnaire des architectes*, II, 223).

5. Il avait eu un deuxième prix d'architecture à Paris, mais il voulait se livrer à la peinture, il partit avec Vien pour Rome (cf. *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome*, t. XIII, p. 373).

6. Desprez, prix de Rome en 1776. Il quitta l'Italie avec Gustave III, lors du voyage du roi de Suède.

7. Nous rencontrons encore Beguyer de Chamourtois, de Nantes, élève de Peyre le jeune (1782), Buret, « Français demeurant à Rome » (1783), Leroy de Chantilly, élève de Peyre le jeune, qu'il ne faut pas confondre avec David Leroy, prix de Rome en 1750 et auteur des *Ruines des plus beaux monuments de la Grèce*

avancer cette première conclusion : les étrangers les plus nombreux étaient des Français et des Français habitant Rome.

Recherchons quels furent les autres étrangers : nous trouvons des Suisses¹ ; des Allemands², des Belges³, des Espagnols⁴. Mais il ne faudrait pas croire que leurs tableaux aient été expédiés de Berne ou de Madrid. Goya est qualifié de « *romano* » et beaucoup de ces concurrents étaient disciples de peintres établis à Rome ; Sablet, Goddyn et Boettner, un Belge, un Suisse et un Allemand, l'étaient de Vien, directeur de l'Académie de France, Vauche l'était de Saint-Ours⁵, Gérard de Saen est dit « élève à Rome de Leseljon ». L'atelier de Maron est représenté par le Belge van Muffel, l'Allemand Seidl, le Parmesan Boudard. Plusieurs Italiens vont aussi se fixer à Rome auprès de maîtres illustres : Turchi et Corsi (1783 et 1784) s'adressent à Unterperger, G.-B. dell'Era, de Milan, à la Kaufmann (1787). Pistocchi et Ponzi (1788) à Batoni, et nous savons que le Vénitien Francesco Boldrini habitait Rome⁶. Ainsi les concurrents sont surtout des jeunes gens qui travaillent à Rome, et ce sont surtout des Français.

Comment expliquer ces deux faits ? Le voyage d'Italie était alors jugé indispensable à l'éducation des artistes. Ceux qui ne luttèrent pas à Rome pour le prix de l'Académie de Saint-Luc pouvaient espérer emporter quelque succès à Parme ; les journaux comme le *Giornale delle Belle Arti* ou les *Memorie per le Belle Arti* célébraient les vainqueurs et louaient les œuvres. Quant aux Français, leur présence se comprend facilement : l'Infant était un Bourbon et le Pacte de famille rétrécit les liens qui unissaient les

(1758), Guyot, élève de Desprez à Rome, et Ch. Nonny, élève de Duval (1784). C'est, en 1783, Ducamp de Bussy, Parisien, élève de Chalgrin ; Allait, de Rouen, élève de Decampel, professeur de l'Académie de cette cité ; Gauger et Louis-Pierre Félix, élèves de Peyre le jeune ; Varin, élève de Bouclée ; Cujot, de Paris, élève de Roussette ; Thomas Dagoumer, de Louviers en Normandie, élève de l'Académie de Paris. C'est, en 1786, Cochet, de l'Académie d'architecture de Paris, élève de Dugourc ; Seignerolle, élève de Regnard. C'est, en 1787, Alexandre Dufour et Alexandre Herval, tous deux de Rouen et tous deux élèves de David Leroy ; Balthard, élève de l'Académie de Rouen, né en 1764 et arrivé à Rome en 1788.

1. Sablet (1768) et Constantin Vauche (1783).

2. Boettner, de Hesse-Cassel (1780) et André Seidl, Bavaïois (1786), Hans Graetsch, de Breslau (1787), et Michel Keck, d'Innsbruck (1793).

3. Pierre Goddyn (1783) et Gérard de Saen, de Bruges ; van Neuffel, de Bruxelles (1783).

4. Francesco Goya (1771).

5. Cf. sur Saint-Ours : Baud-Bovy, *Les Peintres genevois*, Genève, in-4°, t. I.

6. *Giornale delle Belle Arti*, IV, 253.

diverses maisons ; sa femme était fille de France et ne l'oubliait pas ¹. L'Infant s'entourait de domestiques français qu'il honorait d'une bonté particulière ². Il avait donné à Ferdinand comme précepteur le P. Fumeron, un Jésuite, que remplaça Condillac en 1758 et un sous-gouverneur, M. de Keralio ³. Condillac avait retrouvé là son compatriote, le Dauphinois Fériol, Duclos, l'historiographe de France, d'Argental le romancier bientôt ami de Voltaire. En 1760 arrive le nouveau bibliothécaire de l'Infant ; c'était un Bordelais, ami des Encyclopédistes et de Rousseau : Alexandre Deleyre. On rencontrait encore le bailli de Rohan, les envoyés de France, le comte de Rocheschouart ou le baron de la Houze. La première place appartenait à du Tillot. Né à Bayonne en 1711, il était entré dans les bureaux de Versailles et s'était attiré les faveurs de Ferdinand VI, qui le désigna pour intendant à son frère Philippe. Quand l'Infant n'eut plus que des dettes, il nomma Du Tillot ministre et le chargea de changer le passif en actif. Du Tillot fut un ministre réformateur et Philippe lui témoigna sa reconnaissance en le créant marquis de Féline. Du Tillot aimait la science ; il fonda une Université où enseignaient Paciaudi, Rossi, Lesueur, Fourcaud ; il se plaisait à la peinture française et possédait un Vernet qui excitait l'admiration d'Algarotti ⁴. Aussi protégeait-il les artistes de son pays. Petitot, qui enseigna l'architecture, était venu à Parme ⁵ pour bâtir au duc un palais, — mais ses plans furent jugés trop coûteux. Il resta vingt et un ans auprès du duc, dont il devint le premier architecte, et construisit pour lui la façade de l'église Saint-Pierre. Guiard, que ses démêlés avec Bouchardon et Marigny tenaient éloigné de France, était demeuré dix ans à Rome. Il avait tenté un retour à Paris en 1768, mais dès le début de 1769 il se rendait à Parme ⁶. Il écrivait en 1771 : « J'ai eu l'honneur d'être appelé auprès de S. A. R. Monseigneur l'Infant de Parme, pour son premier sculpteur et y établir une Académie de sculpture ⁷. » En réalité, il n'avait rien établi, car

1. C. Stryenski, *op. cit.*, p. 440.

2. *Instructions aux ambassadeurs...*, p. 265.

3. Baguenault de Puchesse, *Condillac précepteur du duc de Parme* (*Revue hebdomadaire*, 14 novembre 1909).

4. Bottari, *Raccolta di lettere*, VII, 423.

5. En 1760, dit Dussieux, en 1753, dit Milizia (*Memorie degli architetti*). Dussieux le fait naître en 1730, Milizia en 1727 ; il mourut en 1801.

6. Sur Guiard, cf. A. Roserot, *Laurent Guiard* (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, 1902).

7. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1878, p. 109.

il succédait à un autre Français, J.-B. Boudard¹. A côté d'eux on rencontre sur les registres (1781) Louis Feneuille et François Ravenet², qui publia de 1779 à 1785 des gravures d'après le Corrège. L'influence française était donc manifeste : inconsciemment, les professeurs qui jugeaient les concours devaient se sentir portés vers les tableaux et les projets où ils retrouvaient l'enseignement qu'ils avaient reçu et qu'ils donnaient, vers les envois des Français, vers les œuvres de leurs élèves. Si Petitot et Laurent Guiard se maintinrent à Parme, ce ne fut pas sans difficultés. La belle-fille de Don Philippe était une Autrichienne, et Marie-Amélie, la sœur de Marie-Antoinette, ne cachait à personne ses sentiments hostiles contre la France. Elle réussit à faire partir du Tillot. Guiard aussitôt s'inquiète : va-t-il voir se prolonger la bienveillance de l'Infant? Enfin, le 28 décembre 1771, il est tranquille : le nouveau ministre Llanos le maintient à sa place, et les Français continuèrent à régner sur l'Académie³.

III

Quels furent les caractères et les mérites des œuvres envoyées à ces concours? On y discerne deux tendances : le maniérisme défailant, l'académisme triomphant. Des grands gestes de danseurs, des minois chiffonnés, des draperies aux vents, des ciels nuageux, des architectures surchargées où des colonnes corinthiennes soutiennent des architraves et des frises sans cesse rompues par des ressauts, voilà ce qu'on trouve dans des tableaux comme ceux de Paolo Pessina de Milan et de Vincenzo Guarana en 1777, de Paolo Gallinoni de Carravagio en 1779, et même, en 1793, de

1. Dussieux, *loc. cit.*, p. 453.

2. François Ravenet (et non Simon, comme l'appelle Dussieux) était né à Londres de Simon-François et avait été placé chez Boucher.

3. Les Italiens se crurent frustrés. L'architecte Domenico Lucchi, de Viterbe, élève à Rome de Nicolas Giansimoni, avait concouru en 1782 pour un projet de Bourse. Le prix avait été attribué à Béguyer de Chamourtois, de Nantes. Lucchi, furieux de cet échec, écrivit une lettre injurieuse qui fut imprimée à Lugano et répandue en Lombardie. Il y accusait Petitot de partialité pour ses élèves et ses compatriotes. Lucchi, en 1786, osa concourir de nouveau. Émoi à l'Académie; le secrétaire Rezzonico prévint Azara, l'ambassadeur d'Espagne à Rome, grand protecteur des artistes; l'Académie se demanda s'il fallait exclure l'insolent et remit au souverain le soin d'une décision. Ce pendant Azara avait appelé Lucchi et avait obtenu sa promesse signée de ne rien publier contre « la respectée Académie de Parme » et de ne plus concourir. De telles querelles prouvent la jalousie excitée par les Français.

Carlo Bevilacqua. Il semble que ce maniérisme soit lié à une certaine imitation des œuvres vénitiennes. Lorsque Vincenzo Guarana peint *Massinissa qui envoie le poison à Sophonisbe*, il s'essaie aux couleurs du Titien et se souvient des balustres qui s'étendent aux toiles du Véronèse. Quand Gaetano Tryer¹, en 1774, peint *Albinus et les Vestales*, on s'aperçoit que son tableau est fait de centons de l'école vénitienne. Au premier plan cette femme accroupie et vue de dos, nous l'avons rencontrée chez les Bassani ; sa coiffure avec son



CAMILLE DÉLIVRANT ROME DES GAULOIS, PAR G. TRABALLES

(Pinacothèque de Parme.)

ruban rouge, les chaudrons, le panier, la paille tout ce détail pittoresque nous a cent fois divertis dans les œuvres de ces frères da Ponte et la femme assise sur le char avec ces enfants dans les bras nous rappelle leur *Fuite en Égypte*, que conserve l'Académie de Venise². Comme un tel sujet exigeait quelques souvenirs antiques, Tryer emprunte aux multiples vues de ruines romaines un arc de triomphe qui voisine avec une Pyramide de Cestius. On comprend mieux, quand on apprend par les registres qu'il est de Venise, pourquoi Giuseppe Paoletti, dans sa *Mort de Socrate*, a revêtu certains de ses personnages des étoffes rouges à reflets jaunes et roses qu'aimaient le

1. M. Corrado Ricci, dans son *Catalogue*, l'appelle « Gaétan Trière, Français » : les registres le nomment « Gaetan Tryer, de Vérone, élève de J.-B. Cignaroli. »

2. N° 417.

Titien et le Tintoret. Ce ne sont pas d'autres modèles que se propose Felice Giani¹ dans son *Samson et Dalila* (1784). Ces essais de couleur n'ont pas toujours été heureux : pour arriver à l'éclat, ces disciples lointains des Vénitiens ne savent parvenir qu'à la violence; pour imiter les ensembles décoratifs où s'agitait la vie, ils s'attardent aux grandes « machines », aux gestes emphatiques des maniéristes; mais ce genre était destiné à une mort prochaine.

Le style académique, avec ses poncifs et ses procédés, s'étale uniformément dans les autres tableaux. Les sujets donnés aux concours de Parme le favorisaient. Classiques ils l'étaient à plus d'un titre. Ils l'étaient d'abord parce que fréquemment traités. En 1765 Dandré Bardon, le professeur d'histoire des élèves-protégés, chargé de proposer des motifs pour la décoration du château de Choisy, indiqua entre autres *La Piété de L. Albinus*². Dès 1765 les concurrents aux bas-reliefs à l'Académie de Paris devaient s'inspirer du même récit³, et en 1731, l'année même où ce sujet fut donné à Parme, Pajou exposait un dessin, *Albinus et les Vestales*. Il en est de même de *Dédale et Icare* : sans remonter jusqu'à Andrea Sacchi⁴ il suffit de rappeler que les Salons français avaient montré un *Dédale et Icare* de Vassé (1750) et un autre de Vien. Parme en 1787 proposa *Alexandre cédant à Apelle la belle Campaspe dont l'artiste s'était épris en peignant son portrait*; ç'avait été en 1746 le sujet de réception de Vleughels. Falconet l'avait traité en bas-relief en 1765, et en 1787 même Gaspare Landi peignait pour le marquis Landi un *Apelle et Campaspe* et donnait à la favorite d'Alexandre les traits de la *Vénus Médicis*⁵. Le classicisme ne se piquait pas de découvrir une matière originale.

Classiques, ces sujets l'étaient parce qu'ils appartenaient à l'antiquité. Si en 1765 on trouve encore un sujet du genre mythologique aimable, *Silène endormi*, désormais on s'adressera aux récits de la Grèce ou de Rome⁶. On recourt surtout au cycle homéro-

1. Cf. sur Giani : G. Antonio Morini, *Elogio di Felice Giani*, Faenza, 1823, et l'*Arte*, 1900, t. III, p. 47,

2. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1903, t. XIX, p. 328.

3. Le Breton, *Notice sur P. Julien*, Paris, 1804.

4. Il existe deux *Dédale et Icare* de Sacchi : l'un à Gênes, au Palazzo Rosso, l'autre à Rome, à la galerie Doria (n° 87).

5. *Memorie per le Belle Arti*, t. III, p. LV.

6. C'est *Alexandre et son médecin* (1785), *Alexandre et Apelle* (1787), *La Mort de Socrate* (1781), *Dédale et Icare* (1790), *Camille délivrant Rome des Gaulois* (1764), *Hannibal contemplant l'Italie du haut des Alpes* (1771), *Albinus offrant son char aux Vestales qui fuient Rome* (1773), *La Mort de Jules César* (1776), *Massinissa qui envoie le poison à Sophonisbe* (1777).

virgilien¹. L'*Énéide* est mise en coupe réglée en 1772, 1775 et de 1777 à 1784; c'est elle qui fournit les sujets², et ce sont des thèmes semblables qui sont proposés pour le bas-relief.

Académiques, les œuvres des élèves devaient l'être d'autant plus que les professeurs indiquaient les passages convenables des auteurs anciens. Quand il s'agit des thèmes virgiliens, c'est évidemment à Virgile qu'ils renvoient. Si, en 1771, ils font une exception de modernité en faveur du célèbre sonnet de l'abbé Frugoni sur



ALEXANDRE CÉDANT CAMPASPE A APELLE, PAR P. BORRELLI

(Pinacothèque de Parme.)

Hannibal, ils conseillent pour la *Sophonisbe et Massinissa* Tite-Live et Appien, pour *Alexandre et son médecin* Quinte-Curce, pour *Apelle et Campaspe* Pline, Elien et Lucien, etc. Le décor est suggéré : s'agit-il de représenter *Thétis plongeant Achille dans le Styx*, il est noté que, d'après Pausanias, le Styx débouche près du mont Cillène, et que non loin surgissent les ruines d'un temple à Mercure. Bref,

1. Le personnage d'Achille revient plusieurs fois : en 1788, *Thétis rend son fils invulnérable*; en 1793, *Pyrrhus immole Polyxène aux mânes de son père*; en 1795, *Achille est reconnu parmi les filles de Lycomède*.

2. *Latone et Diane soignent Énée*, *Énée écoute les prophéties du Tibre*, *Le Désespoir de Sylvie dont on a tué la biche apprivoisée*, *Sinon devant Priam*, *Le Rapt du Palladium*.

les jeunes artistes ont un « canevas » et ce canevas, est emprunté aux auteurs classiques.

Les concurrents cherchaient, évidemment, à plaire à leurs juges ; or, on savait que les professeurs de l'Académie étaient des partisans décidés des nouvelles doctrines. Ils prêchaient l'école du nu : le 11 février 1775, l'Académie de Venise avait écrit à l'Académie de Parme pour la consulter sur le temps à accorder à l'imitation du modèle vivant. Parme répondit que, rien n'étant plus utile que cette copie, trois séances de deux heures par semaine étaient insuffisantes, que six étaient indispensables¹. En 1781, l'Académie décrétait que tout élève qui manquerait l'école du nu serait exclu pour quelque temps, et en 1789 S. A. R. ordonnait d'employer pour cette école autant de soldats qu'il en serait besoin. La même année, nous trouvons exprimée la théorie de l'Académie, qui est la théorie régnante². L'imitation de l'antique est un des chapitres du nouvel évangile, et l'antiquité a de bonne heure triomphé à Parme. Le bibliothécaire du duc était le P. Paciaudi, cet honnête et savant théatin qui, durant de longues années, fut pour Caylus un courtier en antiquailles. L'Infant, désireux d'avoir, comme ses parents de Naples, son petit Herculaneum, chargea le bon Père de pratiquer des fouilles à Veieja, et l'on consulta Caylus³. Les artistes de Parme durent s'entretenir de ces découvertes. Nous savons qu'ils étaient passionnés pour les œuvres des anciens. Petitot dessinait les vases antiques de Du Tillot⁴, et Guiard, dès 1771, se montrait partisan des idées de Mengs et Winckelmann quand il écrivait dans son *charabia* : « Ont peut faire à sa fantaisie tant on a fait des études après l'antique pendent quatorse ans à Rome, et il est permis, comme dit Phidias et Praxitèle, de ne pas faire la nature souvent comme elle est, mais tant on a bien étudié les ouvrages grecs, ont fait la nature telle qu'elle doit être en en prenant le beaux et

1. C'était le temps employé à l'Académie de Paris.

2. Elle recommande aux élèves la lecture des auteurs, « affine di rendersi facili nell'immaginare, robusti nelle espressioni, e ben versati nello stile e le costumi delle nazioni », elle leur conseille l'étude du nu en y joignant l'examen « dei rilievi antichi, studiandone le belle forme, grandiosi dintorni e le giuste ed eleganti proporzioni ».

3. Cf. Rocheblave, *Essai sur le comte de Caylus*, p. 101 et suiv., et C. B. Stark *Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst*, Leipzig, 1880, p. 149.

4. *Suite de Vases tirée du cabinet de M. du Tillot, marquis de Felino, ministre de S. A. R. le duc de Parme... et gravée à l'eau-forte d'après les dessins originaux de M. le Chev. E. A. Petitot, premier architecte de S. A. R. l'Infant Don Ferdinand duc de Parme.*

d'en savoir faire choix pour éviter les parties misérables qui souvent se trouvent¹ ». Aussi l'Académie propose-t-elle aux concurrents les « belles antiques » comme modèles. En 1775, le sujet du bas-relief est *Hercule au bivio*, et l'Académie renvoie les artistes désireux de connaître le type d'Hercule adolescent à l'*Histoire de l'art* de Winckelmann. En 1782, les sculpteurs ont à traiter le *Jeune Papirius interrogé de sa mère*; elle donne à imiter le groupe de la collection Ludovisi, que certains disaient être Hippolyte et Phèdre et d'autres Oreste et Electre, et cite encore l'autorité de



THÉTIS PLONGRANT ACHILLE DANS LE STYX, PAR BOREL
(Pinacothèque de Parme.)

Winckelmann. En 1783, il s'agit du *Rapt du Palladium*, et ce sont alors les gemmes de Dioscoride qu'elle indique. Les sujets donnés et les goûts des professeurs invitaient donc les concurrents au classicisme.

Prenons quelques exemples. Dès 1764, dans le *Canille délivrant Rome*, par Giuliano Traballesi², nous devinons la mode nouvelle.

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1878, p. 117.

2. M. Corrado Ricci, dans le *Catalogue de la Pinacothèque de Parme*, assimile Traballesi avec Julien de Parme. On avait déjà confondu sous ce nom deux Julien : Simon Julien et Jean Antoine Julien, né à Cavigliano en Suisse, le 23 avril 1736 et mort le 28 juillet 1799. Il a été prouvé que Julien de Parme était Jean Antoine (cf. Bellier de la Chavignerie, *Dictionnaire des artistes...*). Julien de Parme et Traballesi sont aussi différents. Traballesi n'est pas né en Suisse.

La qualité de la peinture est bien supérieure à ce qu'elle sera dans les tableaux de concours à la fin du siècle : il y a de l'air, des ombres transparentes, des reflets, et, chose rare dans ces œuvres d'élèves, de jolies taches de couleur, comme l'armure bleue du soldat de droite et le *paludamentum* rouge de Camille, qui s'harmonise avec sa cuirasse d'or. Si l'on peut relever des défauts, tel le manque de proportion entre le cheval et les hommes, on ne peut dénier à Traballesi le sens de la composition, composition académique sans doute, où triomphe l'éternel principe de la pyramide, mais composition habile. Les personnages ne sont pas maniérés ; Camille, malgré son casque à panache, garde quelque simplicité. Les vases qui s'accumulent au premier plan rappellent les orfèvreries de la Renaissance, mais le bouclier est le bouclier des bas-reliefs romains, et cela suffit. Quant au fond, c'est le Panthéon, un Panthéon à colonnes toscanes et dépourvu de son double fronton ; c'est une grosse tour ronde qui rappelle le château Saint-Ange ; c'est un campanile qui évoque le Capitole : la Rome impériale voisine avec la Rome du Moyen âge dans cette scène de la République ; mais peu importe, c'est toujours Rome. Goddyn n'hésite pas davantage, dans son *Sidon devant Priam*, à flanquer une forteresse déjà « troubadour » d'un temple de Vesta transporté des bords du Tibre.

Franchissons une vingtaine d'années. On voit aussitôt le chemin parcouru. Borel¹ qui obtint en 1787 le deuxième prix avec son *Apelle et Campaspe* est un partisan manifeste de l'école de David. Sa *Campaspe* est une imitation de ces matrones romaines que l'on rencontre à la villa Albani, comme au musée du Capitole et au musée des Offices : la pose, le siège sont identiques. Le costume d'Alexandre vient du magasin d'habillement des empereurs

comme le veut M. Ricci, mais à Florence, comme nous l'apprennent les registres de Parme et une lettre de Mariette à Bottari (Bottari, *Raccolta di lettere...* V, 413). Traballesi fut appelé à Milan en 1775, et en 1786, il était directeur de l'Académie de la Brera (cf. *Giornale delle Belle Arti*, III, 305) ; il mourut en 1812 à 86 ans. St. Ticozzi, dans son *Dizionario dei pittori*, paru en 1818 à Milan, nous donne quelques-uns de ses ouvrages.

1. Comment s'appelait ce Borel ? Sur les registres de l'Académie nous lisons en 1787 : « Pierre Borel, parisien, élève de Monet, peintre du Roi », et en 1788 : « Borel-Rogat élève de Monet, peintre du Roi ». Sur le cartouche de la *Thétis* : « Antoine Borel-Rogat » et M. Ricci, dans son catalogue, a accepté ce nom. N'y aurait-il pas là une erreur ? Borel n'aurait-il pas écrit sur sa lettre au secrétaire Rezzonico, à la façon du « *lege quæso* » des lycéens, la formule « *rogat* », c'est-à-dire, « demande le prix, concourt » ?

romains. Le décor, avec sa colonnade, est peut-être inspiré d'une fresque de Pompéi¹. Borel se souvient qu'Apelle devait peindre à l'encaustique, et tous les mémoires parus de son temps sur cette question lui ont donné l'idée de surmonter de petits godets une palette toute moderne. L'année suivante, Borel remporte le premier prix avec sa *Thétis*. Le tableau semble peint sur toile



DÉDALE ET ICARE, PAR TILLERAND

cirée, l'eau manque de transparence, mais l'ensemble est inspiré de Poussin : il était sûr de gagner ainsi la sympathie de juges qui félicitaient deux ans auparavant le Suisse Vauche d'avoir imité un tel maître. Le paysage rappelle Ségeste, mais Borel y était-il allé ? en tout cas, on y pourrait trouver un souvenir du Soracte. Le temple est d'ordre dorique, cet ordre que la découverte de Pæstum et des

1. *Antichità di Ercolano*, 1765, t. IV, p. 20.

ruines siciliennes avait mis à la mode. Déjà dans le tableau de *Campaspe* les colonnes étaient doriques, et le temple de Mercure indiqué par Pausanias, pour n'avoir qu'une architrave minuscule, n'en est pas moins une imitation des temples de Neptune ou de Junon Lucina. Le personnage de *Thétis* est traité à la façon d'une statue; la draperie blanche augmente la similitude, et n'est-ce pas déjà l'Empire que nous annoncent la coiffure de ces femmes et ces vases à parfums?

La toile de Tillerand¹ suggère les mêmes réflexions. On a devant elle le sentiment du déjà vu, il suffit de préciser nos souvenirs pour découvrir les origines de chacun des personnages : Tillerand les emprunta aux collections romaines. La statue de la Minerve appartenait alors aux Giustiniani². Tillerand s'est contenté de la copier. La composition du groupe de *Dédale et Icare* vient en ligne directe de deux bas-reliefs de la villa Albani. Le type du Dédale vu de profil et apprêtant une aile apparaissait déjà dans une gemme de Florence publiée par Gori³, mais Tillerand ne dut pas chercher si loin : le mouvement de l'épaule, les traits du visage, il a tout pris au Dédale en rouge antique⁴. Icare est une « combinaison » de plusieurs modèles : au même bas-relief il emprunta la pose générale, le mouvement du bras gauche et des jambes; au bas-relief de marbre blanc⁵, ce fut le support, et l'on s'attendrait à voir pendre de sa droite le canthare de quelque Bacchus⁶. Trop pauvres d'imagination pour créer, trop épris de l'antique pour chercher d'autres modèles, les peintres s'amusaient à combiner en un jeu de patience une mosaïque d'emprunts.

Si nous avons enfin choisi pour le reproduire ici le tableau de Vincenzo Ferreri qui en 1793 remporta le prix, ce n'est certes pas

1. M. Corrado Ricci assimile ce Tillerand avec le peintre Tisserand, né à Reims et qui travailla en Italie, mais les registres donnent bien Tillerand et nous savons qu'en 1756 Tisserand organisait une vente de dix tableaux; supposons-lui alors vingt-cinq ans : il aurait donc eu cinquante-neuf ans en 1790; c'est bien vieux pour un concurrent qualifié d'« étudiant à Rome ».

2. Lucien Bonaparte l'acheta en 1805 et la revendit au Pape en 1817. Elle est aujourd'hui au Vatican (cf. Reinach, *Répertoire de la statuaire grecque et romaine*, t. I, p. 4631, et W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, t. I, n° 114, planche 18.)

3. *Museum Florentinum*, 1732, in-fol., t. I, pl. XXXIX.

4. Reproduit dans Zoega, *Bassi-rilievi antichi di Roma*, t. I, p. 207.

5. Reproduit dans Winckelmann, *Monumenti inediti*, n° 93, p. 129.

6. Tillerand a-t-il connu quelque réplique du *Bacchus* qui depuis un demi-siècle était dans la collection Carlisle (cf. Michaelis, *Ancient Marbles*, p. 263, n° 8)? C'est fort possible, tant furent nombreuses les statues alors exportées de Rome.

pour sa valeur picturale — des tons froids rouges, bleus, roses sans transparence, voilà pour la couleur; un feu qui brûlant sur l'autel ne projette aucun reflet, voilà pour la lumière; — c'est simplement pour montrer ce qu'est devenu le maniérisme italien au contact de l'antique : la gesticulation, nous la retrouvons encore; ces bras tendus, ces doigts écartés, nous les avons vus dans toutes les églises romaines; cette Polyxène n'évoque-t-elle pas le souvenir de l'œuvre du Bernin à Santa Maria della Vittoria? N'est-ce pas la *Sainte Thé-*



LE SACRIFICE DE POLYXÈNE, PAR A. FERRERI

(Pinacothèque de Parme.)

rèse, dévêtue de ses draperies? Mais l'autel et le sarcophage sont réputés antiques, et le bouclier, pour sortir des œuvres de Piranèse, a son cachet d'authenticité; le guerrier qui le tient rappelle les bergers de Poussin, le grand prêtre a la tête rituellement couverte : que pouvaient demander de plus des académiciens en 1793? Aussi bien ils s'en déclarèrent satisfaits.

IV

Si nous examinions avec le même détail les concours d'architecture, nous aboutirions aux mêmes conclusions. L'antique y triomphe aussi bien qu'en peinture, et, comme en peinture y triomphe grâce à la France. Les académiciens architectes n'étaient pas moins partisans que les peintres de la « simplicité grecque ». Petitot, à

son retour du palais Mancini, avait été protégé par Caylus et Milizia vantait son bon goût; ne dessinait-il pas les vases de Du Tillot? un autre défenseur des idées nouvelles, Gondoin, était reçu académicien professeur et envoyait en témoignage de remerciement les gravures de son *École de chirurgie*. Les concurrents avaient pour maîtres des partisans de la réforme, des Mailly, Potain, Radel, Després, Chalgrin, Peyre le jeune, ou Leroy, et, comme les peintres, ils étudièrent alors à Rome. Les sujets facilitaient l'imitation des monuments antiques et les indications des professeurs soulignaient leurs désirs; ils proposaient une « bibliothèque avec portique majestueux », une « porte majestueuse de cité royale ». Quand ils donnent des « bains publics », en 1772, ils écrivent : « Si raccomandanda... di uniformarsi per quanto sara possibile alla maniera degli antichi, di cui fa menzione Vitruvio nel libro 5 capitolo, 10, senza però dimenticare quanto deve convenire agli usi ed a costumi del nostro secolo¹ », et les concurrents ne pouvaient-ils pas s'inspirer des thermes romains dessinés par Palladio et qui venaient d'être publiés? En 1776, pour un arc de triomphe, ils renvoyaient à la colonne rostrale de Duilius, aux bas-reliefs et médailles gravées dans les livres de Onofrio Panvino. Les résultats furent curieux : les maîtres s'effrayèrent des excès de leurs élèves, qui ne s'inspiraient plus de l'antique, mais le copiaient purement et simplement². Mais l'antique était tout-puissant et les hommes qui avaient préparé son triomphe ne pouvaient l'empêcher.

La vie de cette petite Académie ressemble donc à celle des plus grandes. Les idées changent en même temps, et les mêmes phénomènes produisent les mêmes effets. Prédominance de notre pays et victoire de l'antiquité sur le maniérisme, voilà donc les deux conclusions que nous pouvons tirer de cet article. Si le rôle que joua au xviii^e siècle un duché si modeste ne semblait pas entraîner de tels développements, nous croyons néanmoins qu'ils illustrent comme d'une note l'histoire de l'expansion française et de l'académisme international.

1. Milizia, *Memorie degli architetti*.

2. Aussi lisons-nous, en 1783, que si « l'Académie applaudit à la docte imitation des édifices antiques, cependant l'uniformité qui en résulte oblige l'Académie à conseiller un respect plus grand de ces coutumes ». Il est instructif de rapprocher ce texte des rapports de l'Académie de Paris sur l'envoi des pensionnaires de Rome. Elle écrivait en 1782 : « On ne peut trop rappeler aux architectes qui étudient à Rome qu'ils doivent plus que jamais rappeler nos usages. » (*Correspondance des Directeurs...*, t. XIV, p. 160, n° 8190 et t. XV, p. 4, n° 8593.)

La Révolution nous aliéna bien des esprits. Du Tillot n'était plus là, et les moines qu'il avait soumis aux impôts voulurent une revanche que le gouvernement leur aurait volontiers accordée. A l'Académie, on voit paraître des sujets tels que *Saint Paul et saint Barnabé*, *Le Martyre de saint Pierre*, *La Résurrection de Lazare*, mais l'académisme était trop fort pour ne pas pénétrer ces compositions elles-mêmes. Le fracas de la Grande Armée vint bientôt interrompre les tranquilles réunions qui se tenaient dans la Pilotta farnésienne. Ferdinand dut, la mort dans l'âme, signer à Plaisance, le 9 mai 1796, un armistice qui le condamnait à nous livrer vingt tableaux. On avait trop vanté les Corrège de sa cité. Il sentit que les Français la dépouillaient de son *palladium* artistique, et, le 18 mai, il ordonnait la suspension des concours et des séances de l'Académie. Le duc dépêcha deux diplomates à Paris, pour supplier le Directoire de laisser au moins à Parme le *Saint Jérôme* du Corrège. Les envoyés ne rapportèrent que le regret d'avoir offert à des ministres entêtés des cadeaux inutiles¹. En octobre 1802, la France rétablissait l'Académie parmesane. Aux artistes français succédaient les généraux et les préfets français. Bientôt Marie-Louise viendra jouer au Palazzo del Giardino la parodie des Tuileries. Ainsi Élisabeth de France avait prétendu ne pas oublier, dans le duché de Don Philippe, les splendeurs du Versailles paternel. Marie-Louise, pour se donner des illusions de grande souveraineté, distribuait aux lauréats couronnes et médailles, et sa statue de marbre blanc, œuvre de Canova, contemple encore de son sourire futile tous ces tableaux d'élèves alignant sur les murs de la Pinacothèque leur fastidieuse monotonie.

L. HAUTECŒUR

1. Cf. *Atti e memorie della deputazione di storia patria dell'Emilia*, 1878, article du Dr Emilio Casa.



CORRESPONDANCE DE BRUXELLES

L'EXPOSITION DE L'ART BELGE AU XVII^e SIÈCLE

(PREMIER ARTICLE)



Une grandiose Exposition présentement ouverte au Palais du Cinquantenaire, où elle occupe une trentaine de salles, mérite d'être signalée comme une manifestation d'art dépassant toute prévision. L'école flamande du XVII^e siècle, dont elle se proposait de rassembler les créations, n'a pas été peut-être sans pâtir de la remise en honneur des maîtres primitifs, trop longtemps délaissés, et aussi de la faveur toujours croissante accordée aux productions exquises de l'école hollandaise. D'autre part, l'éclipse de l'idéal romantique a détourné, à tort ou à raison, l'intérêt de la critique et des artistes de Rubens et de sa brillante cohorte, pour le reporter sur des maîtres plus proches, en quelque sorte, de la réalité, remise en honneur après un délaissement deux fois séculaire.

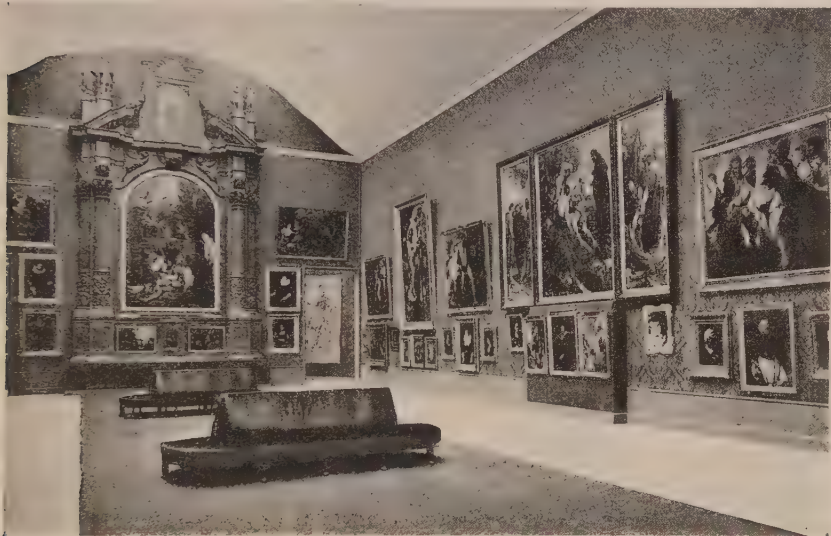
Est-ce à dire que Rubens et van Dyck aient usurpé leur renom? Qui donc aujourd'hui s'aviserait de le prétendre? A ne les envisager que dans leurs pages maîtresses, ils demeurent inégalés, et, bien que l'Exposition de Bruxelles ne puisse prétendre, tant s'en faut, les avoir toutes réunies, encore y trouve-t-on des œuvres, venues un peu de partout, absolument dignes de rallier les suffrages de quiconque, en art, sait apprécier le grand style et la belle technique.

Ces qualités, certes, ne sont pas exclusives; on les trouvera ailleurs et, à n'écouter que ses préférences, sans doute les trouverait-on en des pages moins pompeuses. N'empêche qu'à la considérer dans ses origines, comme dans son expression, l'école flamande du XVII^e siècle fournit à l'histoire de l'art un de ses chapitres à la fois les plus glorieux et les plus intéressants.

Inutile de rappeler son rayonnement au dehors. Tour à tour l'Italie, la France, l'Espagne, l'Angleterre furent subjuguées par Rubens autant que le fut son propre pays. Nul n'a pu considérer au musée de Nancy sa prodigieuse *Transfiguration*, peinte à Mantoue; aux Offices de Florence le *Triomphe d'Henri IV*; à Rome, au Capitole, *Romulus et Rémus allaités par la Louve*, — un chef-d'œuvre actuellement exposé à Bruxelles, — à Paris l'*Histoire de Marie de Médicis*; à Madrid, les toiles décoratives de l'ancien pavillon de chasse de Philippe IV, sans

être gagné par l'autorité du prodigieux artiste, « citoyen de partout, autant que de son propre pays », disait la lettre d'un homme d'État contemporain, de passage en Belgique. On le voit ainsi depuis ses débuts jusqu'à l'âge avancé où il se montre dans l'incomparable portrait de la Galerie impériale de Vienne, figurant à l'Exposition, affirmer sa puissance souveraine — et incontestée — nonobstant la querelle des « rubénistes » et des « poussinistes ».

Et van Dyck ? Depuis le portrait de *Madame de van den Wover*, de la Galerie de Dresde, jusqu'à celui du jeune *Guillaume II de Nassau avec sa fiancée*, la fille de Charles I^{er}, du musée d'Amsterdam, réputé la dernière œuvre du peintre, toutes les phases de sa courte et brillante carrière sont représentées à l'Exposition par des spécimens admirables. Pour la période génoise, voici les portraits



LA SALLE DES RUBENS A L'EXPOSITION DE L'ART BELGE

des *Frères de Wael*, du Musée du Capitole, à Rome, et de la *Marquise Spinola* (à M. Pierpont Morgan); pour la seconde période anversoise : *l'Infante Isabelle*, du Musée impérial de Vienne, la *Famille Snyder* de la Galerie de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, le *Jésuite Jean-Charles della Faille*, œuvre exquise, toujours conservée dans la famille du modèle; enfin les splendeurs de la période anglaise. Certes, voilà de quoi établir solidement une renommée.

La Hollande et l'Espagne ont eu, dans le portrait, d'illustres représentants, au cours du xvii^e siècle. Van Dyck conserve néanmoins son autorité et telle de ses œuvres, figurant à l'Exposition, est faite pour servir d'exemple aux artistes de tous les temps.

C'est pour l'historien une bonne fortune exceptionnelle que cet ensemble où plus de cent Rubens, un nombre à peine moindre de van Dyck, empruntés aux églises des Flandres et du Brabant, aux galeries les plus fameuses d'Europe et d'Amérique, une trentaine de Jordaens, quinze Snyder, vingt Fyt, quarante Téniers, plus de vingt Brouwer, autant de Craesbeeck, s'offrent à l'étude, sans

compter un contingent de dessins, d'estampes, d'orfèvreries, de tentures, de meubles, réuni dans un palais que décorent des colonnes torses, des trophées et des armures, reconstituant tout ce que le *xvii^e* siècle a produit de plus fastueux dans les provinces belges.

Il a fallu, certes, de puissantes interventions pour résoudre le problème, vaste et complexe, posé par le programme. L'État, unissant son action à celle de l'Église, d'amateurs zélés et d'un comité que présidait l'infatigable baron H. Kervyn de Lettenhove, a vu son plan se réaliser avec un singulier bonheur. On peut dire que pas une toile importante de l'époque décorant les églises du pays ne manque à la réunion. De Saventhem est venu le *Saint Martin* de van Dyck; de Saint-Rombaut de Malines, le *Calvaire* du même maître; de Saint-Augustin d'Anvers, l'*Extase de saint Augustin*; de Notre-Dame de Courtrai, l'*Érection de la Croix* (l'immense toile volée il y a une couple d'années, retrouvée et remise en état); de Notre-Dame de Termonde, le *Crucifèment*; de Saint-Michel de Gand, le *Christ à l'éponge*.

Pour Rubens, c'est le *Saint Roch* d'Alost, le maître-autel intégral, avec son couronnement et sa prédelle; la *Conversion de saint Bavon*, de la cathédrale de Gand; le grand triptyque de la *Pêche miraculeuse* de Notre-Dame de Malines; l'*Adoration des Rois*, de la même ville, une des peintures dont le maître se montrait le plus fier; la *Flagellation*, de l'église Saint-Paul d'Anvers; le *Mariage mystique de sainte Catherine*, l'immense toile du maître-autel de Saint-Augustin de la même ville et certainement une des œuvres les plus considérables du maître, avec l'admirable esquisse de cette même œuvre, appartenant au musée de Berlin.

Pour Jordaens, la moisson a été également importante : c'est la vaste et fameuse *Adoration des Mages* de Saint-Nicolas de Dixmude; le *Martyre de sainte Apolline* de l'église Saint-Augustin d'Anvers, — laquelle s'est dépouillée, pour l'Exposition, de sa grandiose parure artistique —; de Saint-Jacques d'Anvers est venu le *Paiement du tribut*, longtemps attribué à van Noort, maintenant reporté par les connaisseurs à l'actif de Jordaens. Notre-Dame de Bruges n'a pas reculé devant l'envoi de la vaste *Adoration des Mages* de Gérard Zeghers, ni l'église Saint-Charles-Borromée d'Anvers devant celui de l'immense *Érection de la Croix*, l'une et l'autre de formule essentiellement rubénienne. De l'église Saint-André d'Anvers est venu le *Martyre du Saint*, par Otto Venius, dont, semble-t-il, Rubens s'est quelque peu inspiré pour sa toile de Madrid.

A cette parure, déjà exceptionnelle, de la grande galerie de l'Exposition, s'ajoutent, venues de l'étranger, d'autres pages religieuses de Rubens, comme le *Christ donnant les clefs à saint Pierre* (à M. Bacon, de New-York), originairement à Notre-Dame-de-la-Chapelle, à Bruxelles, sur le tombeau de P. Breughel le Vieux, et remplacé, en 1765, par une copie; la *Descente de Croix*, jadis à Notre-Dame, aujourd'hui au musée de Valenciennes. Présent aussi, le *Martyre de Saint Liévin*, la plus splendide des grandes pages de l'artiste, empruntée au musée de Bruxelles. Pour être de valeur inégale, parfois aussi d'éclat quelque peu terni, ces œuvres imposantes, fortuitement rapprochées, ne mettent pas moins en relief la tendance esthétique d'une époque que le génie de leurs auteurs.

Nous avons mentionné la *Transfiguration* de Rubens du musée de Nancy. Peinte à Mantoue en 1605, cette gigantesque et inoubliable page est, en quelque sorte, le point de départ de l'évolution destinée à transformer d'une manière

totale l'art flamand. C'est la rupture brusque avec le passé et, force est de le dire, l'adoption d'un idéal que le hasard des circonstances, autant que la volonté d'un seul homme, allait imposer à ceux de sa race avec une incoercible puissance. Trois quarts de siècle durant, la formule régnera sans partage. Une part considérable y sera faite aux souvenirs d'Italie; Raphaël, Jules Romain, le Titien y revivront en des accents d'une énergie qui peut-être ira s'atténuant, se diffusant, mais dont la résonance en pays flamand y créera une langue en quelque sorte nouvelle. Non seulement Rubens, mais encore ceux venus à sa suite : van Dyck, Jordaens, Gerard Zeghers, Corneille Schut, Crayer, l'adopteront; mais avec eux la foule subira son empire, avec non moins d'enthousiasme qu'un siècle auparavant elle avait acclamé les romanistes. A coup sûr, il fallut tout le génie de Rubens pour triompher de ce qu'avait d'imprévu la formule et en assurer la prépondérance. Mais il fallait aussi la grande autorité du savoir, l'étendue des connaissances de Rubens dans le domaine de l'antiquité classique, sa vaste culture, pour amener ce résultat.

L'Exposition que voici, et dont, sans doute, on ne reverra plus l'équivalent, montre tout cela avec éloquence. Si l'art religieux y occupe une place considérable, cela tient à l'impulsion puissante que lui donnèrent les archiducs Albert et Isabelle. Les allégories et les sujets de chasse ne sont pas nombreux; et de même les sujets mythologiques, les portraits, les paysages où excella Rubens et où s'exprime avec le plus d'éloquence l'intimité de son commerce avec le Titien. En revanche l'on suit assez bien les phases de sa carrière; à cet égard, le résultat atteint est prodigieux.

Seuls, les plus riches musées sont en état de soutenir la comparaison avec l'ensemble des pages actuellement réunies à Bruxelles de l'école flamande à son apogée. Le catalogue annonce : *L'Art belge au XVII^e siècle*. On peut dire que ce programme est réalisé de la façon la plus brillante. Sans doute nos souvenirs évoquent la vision de quantité d'œuvres dont il nous eût été agréable de constater la présence à côté de celles dont, pour le moment, nos yeux sont admis à se délecter. On avait fait espérer beaucoup de choses qui ne sont point venues; il en est arrivé, en revanche, de moins désirables. N'empêche que, même aux plus exigeants, l'ensemble apparaît comme une surprise, tant par sa splendeur que par les documents d'information qu'il nous apporte.

HENRI HYMANS

(La suite prochainement.)



BIBLIOGRAPHIE

HISTOIRE DE L'ART DEPUIS LES PREMIERS TEMPS CHRÉTIENS JUSQU'A NOS JOURS

Publiée sous la direction de M. André MICHEL¹.



ICI parvenue à mi-chemin de sa longue route, — qui, partant « des catacombes, ne s'arrêtera qu'aux temps les plus actuels, après la Galerie des Machines, » — la grande histoire de l'art dont, il y a cinq ans, M. André Michel publiait le premier fascicule. Nous n'en saurions mieux définir le caractère et la portée qu'en reproduisant les lignes d'introduction où il exposait alors son but et son programme : « Ce que nous voudrions donner au public lettré qui depuis longtemps la réclame, c'est, autant qu'on peut l'écrire aujourd'hui, une *histoire générale* de l'Art, c'est-à-dire un tableau de l'évolution des formes et de la vie des monuments, avec assez de détails pour que l'enchaînement puisse en être suivi, avec des références bibliographiques ou graphiques suffisantes pour que nos affirmations puissent être contrôlées, en limitant d'ailleurs à l'essentiel le choix des monuments et des preuves; une histoire, en un mot, non pas un répertoire ou un traité d'esthétique..... On essaiera d'y montrer le principe, l'élaboration et les modalités de toutes les formes et combinaisons de formes qui furent, au cours des siècles, suggérées aux artistes par la succession des programmes sociaux, la diversité des problèmes et des solutions techniques, l'évolution des croyances, le sentiment et la vision indéfiniment renouvelée de la nature et de la vie. » Vaste et magnifique programme que mieux que personne assurément était capable de réaliser l'historien et le critique dont nos lecteurs ont eu souvent l'occasion d'apprécier les connaissances à la fois étendues et précises, le goût, la sûre méthode, l'amour fervent des belles œuvres. Il se trouvait posséder en outre les qualités plus spéciales, et peut-être plus rares, qu'exige la direction d'un semblable travail. Il ne suffit pas, pour le mener à bien, de savoir s'entourer de collaborateurs choisis et de juxtaposer ensuite leur contribution personnelle: il faut, au préalable, apporter à l'élaboration de leur tâche une claire vue d'ensemble du tableau auquel ils ont à coopérer et des justes proportions où chacun doit se maintenir pour ne pas en rompre l'harmonieuse unité.

1. Paris, Armand Colin. 8 tomes in-8 grand-jésus, divisés chacun en deux volumes. 6 volumes ont paru : tome I (1905), 1^{re} partie : *L'Art pré-roman*; 2^e partie : *L'Art roman* (957 p. av. 471 fig. et 12 planches); — tome II (1906), 1^{re} partie : *Formation et Expansion de l'art gothique*; 2^e partie : *Evolution de l'art gothique* (1 011 p. av. 585 fig.); — tome III (1907 et 1908), 1^{re} partie : *Le Style flamboyant*; *le Réalisme*; 2^e partie : *Le Réalisme*; *les Débuts de la Renaissance* (975 p. av. 548 fig. et 12 planches).

Et, après avoir coordonné leurs efforts, il faut, au prix d'un labeur considérable, en contrôler et diriger la marche, insuffler à tous un même esprit tout en leur permettant le libre développement de leurs propres qualités, — pour aboutir finalement à une œuvre comme celle-ci, pleine de cohésion, savante sans sécheresse, à la fois complète et concise, où l'érudition la plus exacte ne nuit pas à l'agrément de la forme, et où partout se manifeste, comme le souhaitait son directeur, « autant d'amour de l'art que de scrupule scientifique ».

Pareille entreprise n'était guère possible que de nos jours : constituée la dernière parmi les sciences historiques, l'histoire des monuments de l'art s'est heurtée pendant longtemps à la complexité d'une étude nécessitant la connaissance des multiples conditions techniques, religieuses, sociales, politiques, qui ont déterminé et régi la production des œuvres d'art, à la difficulté de les embrasser dans leur diversité et leur ensemble, leur généalogie et leurs rapports ; et aujourd'hui encore bien des problèmes restent en suspens. On s'appliqua d'abord, rappelle M. André Michel, à tracer de larges tableaux synthétiques agrémentés de considérations philosophiques et esthétiques, depuis les *Vorlesungen über die Aesthetik* de Hegel (1835-1838) jusqu'à la *Philosophie de l'art* de Taine (1867). Mais on reconnut bien vite la nécessité, pour élever un aussi énorme édifice, d'amasser des matériaux plus solides, d'accumuler et de coordonner des documents et des faits précis, et ce fut la période — qui ne sera jamais close — des recherches d'archives, des monographies particulières, des « contributions » de détail. Aujourd'hui les apports sont assez nombreux, les bases assez fermes, pour essayer de construire le monument définitif. MM. Perrot et Chipiez l'ont déjà fait pour les temps antiques dans leur magistrale *Histoire de l'art dans l'antiquité*. Faisons gloire à M. André Michel de n'avoir pas reculé devant la lourde tâche de compléter pour ainsi dire leur œuvre en nous donnant l'histoire de l'art aux temps chrétiens.

Un tel tableau d'ensemble nous manquait. Même en Allemagne, pays des vastes entreprises, les grands ouvrages similaires de Lübke, de Springer, de Wœrmann n'ont point ce développement et, malgré leur valeur incontestable, sont d'une forme plus aride, d'une présentation moins agréable. Ils sont, en outre, l'œuvre d'un seul et même auteur, qui, malgré sa science, ne saurait prétendre à une compétence égale dans tous les domaines. Ici, au contraire, chaque partie a été traitée par les spécialistes les plus autorisés, et c'est un honneur pour la science française — tous ceux auxquels a fait appel M. André Michel étant, sauf MM. Haseloff, Otto von Falke et C. de Mandach, nos compatriotes — que pareille entreprise ait pu être tentée et réalisée d'abord chez nous, avec nos propres ressources. La liste de ces collaborateurs — pour la plupart bien connus de nos lecteurs — suffira à faire pressentir la valeur de l'ensemble et le mérite de l'œuvre de chacun. C'est, pour les débuts de l'art chrétien et la peinture italienne à l'époque romane, au Moyen âge et à la Renaissance, M. André Pératé ; pour l'architecture romane et gothique, M. Camille Enlart ; pour l'art byzantin et l'art chrétien des pays d'Orient, M. Gabriel Millet ; pour l'art des époques mérovingienne et carolingienne, MM. Paul Leprieux, Émile Bertaux, J.-J. Marquet de Vasselot et le regretté Émile Molinier ; pour la sculpture des époques romane, gothique et Renaissance, M. André Michel lui-même (qui en eût pu mieux retracer l'histoire que le digne héritier de Courajod au musée et à l'École du

Louvre, et quel lecteur ne sera heureux de retrouver dans ces volumes la riche substance de son enseignement à cette École et l'écho de sa parole ardente commentant éloquemment les chefs-d'œuvre de nos vieux imagiers?); pour les peintures, miniatures et vitraux romans et gothiques, MM. A. Haseloff, Émile Mâle, Émile Bertaux, Conrad de Mandach; pour les arts mineurs, Émile Molinier et M. J.-J. Marquet de Vasselot, qui a également traité l'orfèvrerie et l'émaillerie aux ^{xiii}^e et ^{xiv}^e siècles; pour l'art monétaire, M. Maurice Prou; pour la sculpture du ^{xiv}^e siècle en Italie, la peinture et la sculpture en Espagne à l'époque gothique et de la Renaissance (sujet à peu près neuf), M. Émile Bertaux; pour la peinture en France aux ^{xiv}^e et ^{xv}^e siècles, M. le comte Paul Durrieu; pour la peinture dans les Pays-Bas et dans le Nord de l'Europe, MM. L. de Fourcaud, Maurice Hamel, André Michel, C. de Mandach, Henry Marcel; pour la gravure et l'estampe, le regretté Henri Bouchot; pour la tapisserie, M. Jules Guiffrey; pour la céramique italienne, M. Gaston Migeon; pour l'orfèvrerie et l'émaillerie au ^{xv}^e siècle, M. Otto von Falke; pour l'art de la médaille, M. Ernest Babelon. Aux volumes suivants collaboreront, en outre, MM. Gaston Brière, Louis Gillet, Raymond Kœchlin, Lucien Magne, P. Vitry, P. de Nolhac.

On juge, par cette seule énumération, de la richesse et de la solidité d'information d'un tel recueil. Chacun de ces historiens, comme en témoigne l'abondante et scrupuleuse bibliographie placée à la fin des chapitres, a lu et su résumer avec exactitude et clarté, pour le grand public auquel il s'adressait, les innombrables travaux publiés sur chaque matière, et c'est le dernier mot de la science actuelle sur toutes ces questions qui nous est ici offert. Cet enseignement écrit se trouve complété par un choix abondant et judicieux — où se reconnaissent aussi l'érudition et le goût du directeur de la publication — de gravures reproduisant, souvent pour la première fois, les monuments les plus typiques dans toutes les branches de l'art; c'est, à l'heure qu'il est, pour les six premiers volumes, 1640 illustrations ou planches qui sont ainsi mises sous nos yeux. Toutes ces qualités — auxquelles il faut joindre l'heureux choix du format, les soins apportés par les éditeurs à l'impression du texte et des figures (seules les héliogravures réclameraient plus de finesse) — font de ce grand ouvrage (que complétera, espérons-le, un index des noms d'artistes et de lieux cités) un instrument de travail de premier ordre, certainement le meilleur en ce genre qui soit à l'heure actuelle.

AUGUSTE MARQUILLIER

Le Gérant : P. GIRARDOT.

PARIS. — IMPRIMERIE PHILIPPE RENOUARD.

ÉTIENNE BOURGEY

EXPERT EN MÉDAILLES

7, Rue Drouot, 7 — PARIS

MONNAIES - MÉDAILLES

Antiquités Grecques et Romaines

GRAND CHOIX DE MONNAIES ANTIQUES

MÉDIÉVALES ET MODERNES

ACHAT DE COLLECTIONS

Adresse Télégraphique :
ETIENBOURG-PARIS

Téléphone :
274-64

La Corrida

PARFUM
ULTRA
PERSISTANT



PARFUM
POUDRE
LOTION
SAVON

18 PLACE VENDÔME
PARIS

ED. PINAUD

18, PLACE VENDÔME. PARIS

INSTALLATIONS ÉLECTRIQUES **ECONOMIQUES**

* RAPIDES * LUXUEUSES *

FORCE — LUMIÈRE — SONNERIES — TÉLÉPHONES

Installations volantes pour soirées, réunions, diners, etc.

MAURICE THÉVENIN, Ingénieur-Électricien

48, rue Notre-Dame-de-Lorette, 48 — PARIS

DOCUMENTS ARTISTIQUES

F. BELLEMÈRE

OUVRAGES D'ART

BELLES OCCASIONS

106, Boulevard Raspail - PARIS (VI^e)

ATELIERS PHOTO-MÉCANIQUE

D. A. LONGUET

Reproduction de

DESSINS — GRAVURES — TABLEAUX
OBJETS D'ART

Photocollographie, Autotypie, Héliogravure

250, FAUBOURG SAINT-MARTIN, PARIS

TÉL. 403-54

BUSTES

SUJETS

GROUPES

MARBRES



Maison GORINI Frères

11, rue Réaumur. — PARIS

RESTAURATION DE DORURES

Et de Peintures Anciennes

VIEUX BOIS SCULPTÉS, MEUBLES, ANTIQUITÉS

Laques en tous genres

SPÉCIALITÉ DE DORURES ET PEINTURES GENRE ANCIEN

A. VAGNER

49, avenue de Ségur, PARIS

Pougues-les-Eaux

(NIÈVRE)

à 3 heures de Paris

Station des

DYSPEPTIQUES

ET DES

NEURASTHÉNIQUES

SPLENDID HOTEL

1^{re} Ordre — Prix Modérés

CASINO-THÉÂTRE

Pour Renseignements

ÉCRIRE :

C^{te} DE POGUES

15, Rue Aubert, 15
PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, 31, Pharmacie, 12, B^e Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur conserve la beauté, la souplesse de la

peau du visage et de la poitrine 2 fr. 50

Savon Surgras au beurre de cacao, pour le visage et le

corps 2 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la

barbe et pour se raser 2 fr.

Savon de Panama et de Goudron, contre la chute des che-

veux, les pellicules, séborrhée, alopecie 2 fr.

Savon à l'Ichtyol contre l'acné, rougeurs, boutons, etc.

. 2 fr. 50

Savon Sulfureux, contre l'eczéma 2 fr.

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles 2 fr.

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée 2 fr.

Savon Naphthol-soufré, contre pelade, eczémas 2 fr.

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

SOCIÉTÉ GÉNÉRALE

Pour favoriser le développement du Commerce et de l'Industrie en France

SOCIÉTÉ ANONYME — CAPITAL 400 MILLIONS

SIÈGE SOCIAL: 54 et 56, rue de Provence.

SUCCURSALE — OPÉRA, 1, rue Halévy. } à Paris.

SUCCURSALE: 134, r. Reaumur (Pl. de la Bourse). }

DÉPÔTS DE FONDS à intérêts en compte ou à échéance fixe

taux des dépôts { de 1 an à 2 ans 2 %; } net d'impôt

{ de 4 ans à 5 ans 3 %; } et de timbre.

— ORDRES DE BOURSE (France et Etranger); — SOUS-

CRPTIONS SANS FRAIS; — VENTE AUX GUICHETS DE VA-

LEURS LIVRÉS IMMÉDIATEMENT (Obl. de Ch. de fer, Obl.

et Bons à lots, etc.); — ESCOMPTE ET ENCAISSEMENT D'EF-

FETS DE COMMERCE ET DE CUPONS Français et Etran-

gers; — MISE EN REGLE ET GARDE DE TITRES; — AVANCES

SUR TITRES; — GARANTIES CONTRE LE REMBOURSEMENT

AU PAIR ET LES RISQUES DE NON-VERIFICATION DES

TIRAGES; — VIREMENTS ET CHÈQUES sur la France et

l'Etranger; — LETTRES ET BILLETS DE CRÉDIT CIRCU-

LAIRES; — CHANGE DE MONNAIES ÉTRANGÈRES; — ASSU-

RANCES (Vie, Incendie, Accidents), etc.

SERVICE DE COFFRES-FORTS

(Compartiments depuis 5 fr. par mois; tarif décroissant

en proportion de la durée et de la dimension).

89 succursales, agences et bureaux à Paris et dans la

Banlieue, 725 agences en Province; 3 agences à l'Etran-

ger (Londres, 53, Old Broad Street — Bureau à West-End,

65-67, Regent street, et Saint-Sébastien (Espagne). Corres-

pondants sur toutes les places de France et de l'Etranger

CORRESPONDANT EN BELGIQUE

Société Française de Banque et de Dépôts,

BRUXELLES, 70, rue Royale. — ANVERS, 74, place de Meir

03. ENDE, 24, avenue Léopold.

MOSAÏQUES

Décoratives

en Email et Ors

Dallages en Marbre

et Grès Cérame

— GUILBERT-MARTIN —

René Martin & C^{ie} S^{rs}

• 20. RUE GÉNIN. S^t DENIS. seine •

PAPETERIES de la HAYE-DESCARTES

(Indre-et-Loire)

SOCIÉTÉ ANONYME

Directeur Général : M. Charles VIGNEUX (O. I.)

Papiers blancs pour écriture et édition | Papiers surglacés pour tirages en simili

Papiers de couleurs, de couchage, buvards

DÉPOT DE PAPIERS D'ALFA ANGLAIS, ÉCRITURE ET ÉDITION

M^r M. ROUSSEL, Chef de la Maison de Vente de Paris

BUREAUX & CAISSE : PARIS, 30, rue des Archives. TÉLÉPHONE : 151-48

PHOTOGRAPHIE

Ancienne Maison
Durandelle

9, rue Cadet
PARIS

TELEPHONE
321-93

Fournisseur

des
palais nationaux
et bâtiments civils
de la ville de
Paris et des grandes
administrations

Art du bâtiment
Constructions mé-
caniques — Génie
civil. — Architectu-
re publique et privée.

CHEMINS DE FER DE L'EST

Trains d'excursions de Paris à Lucerne ou à Zurich

La Compagnie des chemins de fer de l'Est organise, pour le 4 août, un train d'excursion de Paris à Lucerne ou à Zurich (via Belfort-Delle-Bâle).

Ce train comprendra des voitures de 2^e et 3^e classes.

Le prix du voyage, aller et retour, est de 40 fr. 10 en 2^e classe et de 30 fr. 10 en 3^e classe (Droit de timbre compris).

Les billets sont valables pendant quinze jours (non compris le jour du départ).

Le retour s'effectuera (avec arrêts facultatifs) via Bâle, Delle, Belfort, par les trains ordinaires comportant des voitures de la classe des billets. Les porteurs des coupons de retour seront admis dans ces trains aux mêmes conditions que les voyageurs à plein tarif, dans la limite des places disponibles.

Les touristes pourront obtenir à la gare de Paris, en même temps que les billets du train d'excursion, des coupons supplémentaires à prix réduits pour les excursions suivantes :

A. — De Lucerne au Rigi, à Goeschenen (entrée du tunnel du Saint-Gothard), à Airolo (sortie du tunnel du Saint-Gothard), à Locarno (lac Majeur) et à Chiasso (lac de Côme) ;

B. — D'Alpnachstad au Pilate, près de Lucerne ;

C. — De Stansstad au Stanserhorn ;

D. — De Lugano-Capolago au Generoso ;

E. — De Zurich (Selnan) au sommet de l'Uetliberg ;

F. — De Zurich à Einsiedeln (Notre-Dame-des-Ermites).

D'autres excursions pour lesquelles la gare de Paris ne délivre pas de coupons supplémentaires peuvent être faites :

A. — De Lucerne : 1^o sur le lac des Quatre-Cantons ; 2^o à Kehrsiten (ascension Burgenstock) ; 3^o à la vallée d'Engelberg ; 4^o à Andermatt, à Kospenthal, à la Furka et au glacier du Rhône ; 5^o au Brunig (par chemin de fer) ;

B. — De Zurich à Neuhausen et à Schaffhouse (chute du Rhin) ;

C. — De Lugano : 1^o à Milan (via Porto-Cerisio) ; 2^o à Menaggio (lac de Côme) ; 3^o à Luino (lac Majeur).

Les bicyclettes sans moteur mécanique, à l'exclusion des tandems, tricycles, etc., seront admises dans ledit train d'excursion, aux conditions mentionnées dans l'affiche spéciale ; le nombre de ces bicyclettes est limité à 50.

Pour tous autres renseignements, consulter les affiches et bulletins publiés par la Compagnie des chemins de fer de l'Est.

CHEMIN DE FER D'ORLÉANS

RELATIONS AVEC L'ESPAGNE

Il est délivré au départ de Paris Quai d'Orsay :
1^o Pour Madrid, Valladolid, Saragosse et Saint-Sébastien, *via* Bordeaux-Irun ;

a) Des billets directs simples ; b) des billets d'aller et retour valables 30 jours, avec faculté de prolongation ; c) des billets d'aller et retour collectifs de famille valables 45 jours, avec faculté de prolongation ; réduction variant de 20 à 40 p. 100 suivant le nombre de personnes.



Les Plaques et papiers.
JOUGLA
 SONT EN VENTE PARTOUT

MICHEL & KIMBEL
KIMBEL & C^{IE}, Successeurs
 31, Place du Marché-Saint-Honoré, PARIS
 TRANSPORTS MARITIMES ET TERRESTRES
 POUR L'ÉTRANGER
 Agents des principales Expositions internationales
 des Beaux-Arts
 Service spécial pour les États-Unis et l'Amérique du Nord

ÉTABLISSEMENT DE SAINT-GALMIER (LOIRE) **DÉBIT**
SOURCE BADOIT 30 Millions de Bouteilles
 PAR AN
 Vente : 15 Millions
 L'EAU de TABLE SANS RIVALE. — LA PLUS LIMPIDE

Librairie Artistique et Littéraire
 FONDÉE EN 1878
CHARLES FOULARD
 7, Quai Malaquais, PARIS
 Livres d'Art, Livres illustrés
 ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES
 Direction de Ventes publiques | TÉLÉPHONE : 824-08

ESTAMPES - DESSINS - TABLEAUX
P. ROBLIN, EXPERT
R. Schneider S^r
 65, Rue St-Lazare, PARIS
 Encadrements Artistiques - Restauration de Tableaux
 Tél. 285-17

MAISON FONDÉE EN 1831
L. ANDRÉ
 Successeur de son père
 15, Rue Dufrénoy. — PARIS
 RESTAURATION
 D'ÉMAUX ANCIENS ET DE HAUTE ANTIQUITÉ

LOYS DELTEIL
 Graveur et Expert
 2, Rue des Beaux-Arts
 DIRECTION EXCLUSIVE DE VENTES PUBLIQUES
 EXPERTISES — INVENTAIRES
 RÉDACTION DE CATALOGUES RAISONNÉS
 Auteur & Éditeur du **PEINTRE-GRAVEUR ILLUSTRÉ**

H. TALRICH, 97, Boulevard Saint-Germain, 97. — PARIS
 TRAVAUX D'ART EN CIRE
 RESTAURATION ET REPRODUCTIONS DE SUJETS ANCIENS ET MODERNES

LE GARDE-MEUBLE PUBLIC

BUREAU CENTRAL : 18, rue Saint-Augustin
 BUREAU DE PASSY : 18, avenue Victor-Hugo

Agréé par le Tribunal
BEDEL & C^{IE}
MAGASINS {
 Rue de la Voute, 14
 Rue Championnet, 194
 Rue Lecourbe, 308
 Rue Véronèse, 2
 Rue Barbès, 16 (Levallois)

J. FÉRAL

PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

Anciens et Modernes

7, Rue Saint-Georges, PARIS

J. ALLARD

20, rue des Capucines, 20

GALERIE DE TABLEAUX

des Maîtres Modernes

Édouard BOUET

RÉPARATEUR DE PORCELAINES

SÈVRES, FAIENCES ITALIENNES

ÉMAUX, MARBRES, TERRES CUITES

XVI^e et XVII^e siècles

Téléphone : 288-91 ☼ ☼ 19, rue Vignon

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES ANCIENS

M^{ME} E. BOURDEIL

EXPERT

Maison fondée en 1878

Actuellement, 139, boulevard Hausmann

ACHÈTE TABLEAUX ANCIENS DE TOUTES LES ÉCOLES

Bronzes et Objets d'art

VENTES PARTICULIÈRES

Expertise gratuite de midi à deux heures

Achète actuellement des tableaux de 1^{er} ordre de toutes les Écoles

TABLEAUX

ANCIENS ET MODERNES

Spécialité : École française XVIII^e siècle

GALERIE SAINT-AUGUSTIN

93, Boulevard Haussmann, 93. - PARIS

près la place Saint-Augustin

HAMBURGER Frères

OBJETS D'ART

ET DE

CURIOSITÉ ANCIENS

AMEUBLEMENTS ET TAPISSERIES

362, rue Saint-Honoré. - PARIS

Jules MEYNIAL, libraire

Successeur de E. JEAN-FONTAINE

30, Boulevard Haussmann, PARIS

GRAND CHOIX

DE BEAUX LIVRES ANCIENS & MODERNES

(Catalogue mensuel franco sur demande)

Achats de Livres et de Bibliothèques

Direction de Ventes publiques

HARO & C^{IE}

PEINTRE-EXPERT

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

Restauration de Tableaux

Tableaux Anciens et Modernes de 1^{er} Ordre

14, rue Visconti et 20, rue Bonaparte

E. LE ROY & C^{ie}

Galerie de Tableaux

9, RUE SCRIBE, 9

✻ OPÉRA ✻

TABLEAUX ANCIENS

SPÉCIALITÉ

Écoles Hollandaise & Flamande

F. KLEINBERGER

9, Rue de l'Échelle, Paris

C. BRUNNER

Tableaux de Maîtres anciens

11, Rue Royale, PARIS

TÉLÉPHONE : 169-78

HENRI LECLERC

219, rue Saint-Honoré, PARIS

Livres anciens et modernes — Manuscrits avec miniatures

Reliures anciennes avec armoiries, Incunables, Estampes

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

DIRECTION DE VENTE AUX ENCHÈRES

Catalogue mensuel

TABLEAUX ANCIENS

De toutes les Écoles

François VAN DER PERRE

6, rue Saint-Georges, Paris

R. CARRÉ

PEINTRE-EXPERT

26, Rue Henry-Monnier (au premier étage)

Galerie de Tableaux anciens et modernes

OUVERTE DE 10 H. A 6 HEURES

Très intéressant choix de panneaux décoratifs, plafonds
et paravents anciens des XVII^e et XVIII^e siècles.

RESTAURATIONS EN TOUS GENRES

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS met en vente dans ses bureaux, 106, B^d Saint-Germain, des épreuves, en grand ou petit format, de la planche en couleurs publiée dans la livraison de février :

PORTRAIT

DE

M^{LLE} LANGE (?)

MINIATURE DE J.-B. ISABEY

(Collection de M. le PRINCE D'ESSLING)

Gravure en couleurs, imprimée à la poupée par VALCKÉ

sur le cuivre même qui a servi à la reproduction en bistre publiée dans le livre de M^{me} de BASILY-CALLIMAKI : *Isabey, sa vie et son temps*.

PRIX DES ÉPREUVES TIRÉES DANS LE FORMAT 32×45 :

Avant la lettre	{	Sur parchemin	Épuisées
		Sur japon (restent quelques exemplaires) . . .	60 »
		Sur vélin (restent quelques exemplaires) . . .	30 »

PRIX DES ÉPREUVES DE PETIT FORMAT

(Format de la " Gazette des Beaux-Arts ")

Avec la lettre	{	Sur japon	30 fr.
		Sur vélin	15 »

Remise de 15 p. 100 aux abonnés de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS